

”AS I TELL YOU THIS”  
JOAN DIDIONS JOURNALISTISKE ETOS

ILOS, HF, Universitetet i Oslo  
Masteroppgave i allmenn litteraturvitenskap

Kandidat: Katrine Strøm

Veileder: Irene Iversen

Vår 2010

## Sammendrag

Joan Didion (født 1934) er en pioner innenfor den amerikanske nyjournalistikken, som for alvor ble etablert gjennom Tom Wolfes antologi *The New Journalism* (1963). *Slouching Towards Bethlehem* (1968) og *The White Album* (1979) inneholder noen av hennes mest kjente tekster og er regnet som klassikere innenfor amerikansk reportasje og utgitt på ny flere ganger, senest i 2008 og 2009. Der belyser Didion viktige hendelser og fenomener i det amerikanske samfunnet i en periode der forholdet mellom individ og samfunn gjennomgikk radikale forandringer, og kombinerer skarpe, politiske og kulturelle observasjoner og egen erfaring i sin rapportering. Fordi hun så tydelig bruker sin egen person i tekstene, er det legitimt å spørre om disse tekstene skal leses som selvframstillinger. Enkelte av bøkene hennes, blant dem *The Year of Magical Thinking*, er også å betrakte som memoarer eller selvbiografi, med klare skjønnlitterære trekk. Også her er utsigerens posisjonering av tekstens ”jeg” er avgjørende, både for lesningen og for hvilken sjanger teksten plasseres i.

Jeg leser Didions tekster ut fra tre ulike perspektiv, som jeg ser som vesentlige for å forstå hvordan hun kan spille en rolle i moderne journalistikk. Først bruker jeg diskursanalyse for å vise hvordan hun bruker *litterær posisjonering* som verktøy også i sine ikke-fiktive tekster. De franske diskursanalytikerne Dominique Maingueneau og Ruth Amossy har levert modeller som identifiserer flere kommunikasjonslag i en diskurs, og sammenhengen mellom en diskurs’ innside og utside. Jeg starter med å beskrive hvilke interdiskurser Didions skrifter kan sies å inngå i, hvilke diskurser de er påvirket av og selv påvirker. En sentral diskurs Didion plasserer seg i forhold til, er *nyjournalistikken*. I tillegg bruker til i den på en og samme tid kritiske og mytologiske fortellingen om å være *amerikansk*, og til en nostalgisk og ikonisk stildyrking. Hun er også på en og samme tid kritisk til og knyttet til *feminismen*. Videre identifiserer jeg et førdiskursivt etos i tekstene hennes, og analyserer ”John Wayne: A Love Song” (1966) og *The Year of Magical Thinking* (2005) for å beskrive den effektive etosen hun skaper, stemmen som virker i tekstene. Her tar jeg utgangspunkt i det Maingueneau kaller utsigelsesscenens tre nivåer, og viser i de ovennevnte tekstene hvordan posisjoneringen foregår mer spesifikt. Disse tre nivåene er det omfattende plan, det generiske plan og scenografien, alle tre konstituert av en utsiger, som samtidig selv blir konstituert av teksten. Jeg viser hvordan Didions fremstilling av seg selv som usynlig og usikker henger sammen med den status hennes tekster får i interdiskursen: Utsigeren lykkes med å forflytte sin posisjon i teksten, og dermed blir hennes effektive etos handlekraftig og definisjonsmektig.

Videre viser jeg at nettopp Didions sterke etos forklarer den store gjennomslagskraften hun har hatt med sine tekster. Fordi hun samtidig underlegger seg et journalistisk premiss om at det hun skriver om må ha skjedd, og at menneskene hun skriver om må være virkelige, kaller jeg det en journalistisk etos.

Mitt andre perspektiv består i å vise hvordan Didion kombinerer journalistikk og selvfremstilling i sin diskurs. Innenfor journalistikken er det stadig vesentlig hvordan en journalistisk fortelling kan og bør avgrense seg mot fiksjon. Jo Bech-Karlsen setter grensen et sted mellom det han kaller en åpen og en skjult fortellerposisjon. Didions mest kjente artikkel, ”Slouching Towards Bethlehem”, skildrer hippiemiljøet i San Franciscos Haight Ashbury-område på slutten av sekstitallet. Jeg analyserer denne teksten ut fra Bech-Karlsens kriterier for å diskutere hvilken fortellerposisjon Didion inntar. Ut fra mitt analytiske perspektiv blir det tydelig at grensen mellom fakta og fiksjon kan knyttes til fortellerens posisjon, og det styrker min hypotese om at det følger energi og definisjonsmakt med en journalistisk etos. Jeg viser at Bech-Karlsens avgrensning av journalistikk langs skillet mellom fakta og fiksjon blir mer interessant om man tar utsigerens posisjonering og etos mer konkret i betraktning. Dette utdyper jeg ved å vende tilbake til Maingueneau og hans skille mellom den viste og den sagte etos – et skille som speiler det journalistiske metodeidealet ”show, don’t tell”.

I forlengelsen av dette drøfter jeg om Didions journalistikk kommer inn under den skrivemåten som Arne Melberg har beskrevet som *selvframstilling*. Didions sterke tilstedeværelse i sine journalistiske tekster, tyder på at selvfremstilling har vært en vesentlig beveggrunn for skrivegjerningen hennes. Arne Melbergs hevder at selvfremstillingen kjennetegnes av en ”både-og”-trope, som også innebærer at grensen mellom fakta og fiksjon viskes ut – men hans konklusjon er at det er mest fruktbart å åpne for begge deler, om man skal forsøke å fange selvfremstillingens tiltrekningskraft på forfattere og publikum. Jeg viser at hos Didion er det mer interessant å snakke om ”både journalistikk og selvfremstilling” enn ”både fakta og fiksjon”, fordi hun har en skrivemåte der det ene styrker det andre. Til slutt trekker jeg inn den amerikanske teoretikeren Aaron Jaffes begrep om forfatterbevissthet som en teksts *stempel*, og argumenterer for at et slikt stempel også kan finnes i tekstene til ikke-skjønnlitterære forfattere og journalister – som Joan Didion. De ulike trådene i oppgaven samles i en tese om at er *hvem som taler* er grunnleggende. Den journalistiske etos er avgjørende for Didions posisjon i interdiskursen, og dette bekrefter allment at en posisjonert etos er viktig, også innenfor journalistikken.

Til Øyvind, Aksel, Agnes  
og mamma: Tusen takk!

<b>INNLEDNING .....</b>	<b>6</b>
<b>I. DIDION I INTERDISKURSEN .....</b>	<b>9</b>
INTERDISKURSENS FORRANG .....	9
AMERIKANEREN JOAN DIDION .....	10
HINSIDES FEMINISME .....	13
NYJOURNALISTIKKENS PIONERER .....	15
DIDION I NYJOURNALISTIKKEN .....	17
IKONER FRA FORTIDEN .....	19
NYUTGIVELSER – EN NY INTERDISKURS .....	22
<b>II. LITTERÆR POSISJONERING .....</b>	<b>24</b>
ETOS .....	25
DIDIONS FØRDISKURSIVE ETOS .....	27
UTSIGERIDENTITET .....	28
UTSIGELSESCENENS TRE PLAN .....	29
<i>Det omfattende plan - la scène englobante</i> .....	30
<i>Det generiske plan - la scène générique</i> .....	30
<i>Scenografi</i> .....	33
SCENOGRAFI I TO DIDION-TEKSTER .....	34
<i>Romdimensjon</i> .....	36
<i>Tidsdimensjon</i> .....	40
<i>Identitetsdimensjon</i> .....	41
REALISERT ETOS .....	45
<b>III. JOURNALISTISKE FORTELLINGER .....</b>	<b>50</b>
ÅPEN ELLER SKJULT FORTELLER? .....	51
DEN JOURNALISTISKE FORTELLINGS TRE NIVÅER .....	52
<i>Fortellende elementer</i> .....	53
<i>Sak- og faktafortellingen</i> .....	53
<i>Den eksistensielle fortellingen</i> .....	55
JOURNALISTIKKENS FAKTAGRUNNLAG. EN AVGRENSNING MOT FIKSJONEN .....	55
DIDIONS JOURNALISTIKK .....	56
<i>To handlingsplan</i> .....	57
<i>Insiders og turister</i> .....	57
<i>Åpen forteller</i> .....	59
<i>Skjult forteller</i> .....	60
JOURNALISTISK ETOS: "SHOW, DON'T TELL" .....	63
<b>IV. SELVFREMSTILLING GJENNOM JOURNALISTIKK .....</b>	<b>68</b>
SELVFREMSTILLINGENS MESTERTROPE: BÅDE-OG .....	68
"STYLE IS CHARACTER" .....	72
HVORFOR SKRIVE OM SEG SELV? EKSIL OG TAP .....	75
SKULPTURERING AV VIRKELIGHET .....	76
DIDION SOM SELVFREMSTILLER .....	77
<b>KONKLUSJON .....</b>	<b>80</b>
LITTERATURLISTE .....	85

## Innledning

”Things fall apart; the center cannot hold,” lyder diktstrofen Joan Didion har lånt fra William Butler Yeats i en av sine mange tekster om sekstitallet i USA.

Tom Wolfes beskrivelse av sekstitallet som ”one of the most extraordinary decades in American history in terms of manners and morals” gir på mange måter nøkkelen til Didions forfatterskap. Individualisering av livsstil og holdninger endret nasjonen mer fundamentalt enn de politiske begivenhetene (Wolfe 1990: 44). Og de som mest adekvat beskrev de eksistensielle endringene og de dype mellommenneskelige skillene dette medførte, gjorde det ved å utfordre de rådende diskurser og eksperimentere seg frem til nye metoder og uttrykksformer – uten at de slapp taket i det som hadde vært, og fremdeles er, kjernepremisset for journalistikk: kraften som ligger i at leseren hele tiden vet at det hun leser faktisk har skjedd (Wolfe 1990: 49). Wolfe samlet noen av utfordrerne, blant dem Joan Didion, under den spraglete paraplyen ”The new journalism”. I sin fremstilling av et samfunn uten kurs eller virksom kommando bandt Didion seg selv til masten, og tok tilsynelatende sin egen person som gissel for å avdekke sjøslaget mellom den gamle og den nye tiden.<sup>1</sup> Slik ble mange av tekstene hennes også selvframstillinger, en dobbelthet jeg skal vise med flere innfallsvinkler i denne oppgaven, på vei mot en definisjon av en journalistisk etos.

Tiåret vi nylig har lagt bak oss kan på sett og vis fungere som en parallell til sekstitallet slik Wolfe og Didion beskriver det – en tid der den kollektive virkelighetsforståelse smuldrer opp, og enkeltmennesker og grupper etablerer sine egne sannheter, som kan fortone seg svært forskjellig alt etter hvor man befinner seg i samfunnet. Terroranslaget mot World Trade Center i starten og finanskrisen på slutten rammet inn et tiår som har snudd opp ned på en

---

<sup>1</sup> ”I am talking here about a time when I began to doubt the premises of all the stories I had ever told myself, a common condition but one I found troubling. I suppose this period began around 1966 and continued until 1971.” (Didion 1978: 11)

rekke etablerte systemer – parallelt med at psykiske lidelser og utbrenthet i økende grad er en vestlig epidemi<sup>2</sup>. Didions bilde av en kjerne som er i ferd med å briste, kan igjen være dekkende for det som kan oppleves som en kollektiv interdiskurs i krise. I kampen om oppmerksomhet er det avgjørende å finne sin egen diskurs for å nå ut – og viktigheten av en effektiv og sterk etos er udiskutabel, om man skal få et publikum. Nye medier gir alle mulighet til å kommentere direkte og nå mange, og en forfatter kan dermed lettere påvirke resepsjonen av egne tekster i offentligheten. Fokuset på enkeltindividets agenda er samtidig med på å gjøre den private virkeligheten til arena for skjønnlitteraturen. Tom Wolfe forutså en slik utvikling i forordet til artikkelsamlingen *The New Journalism*, som kom i 1973.<sup>3</sup>

There are certain areas of life that journalism still cannot move into easily, particularly for reasons of invasion of privacy, and it is in this margin that the novel will be able to grow in the future. (Wolfe : 50)

Journalistikk handler om å ta ting ut av konteksten og belyse det – å sette i en annen diskurs. Skjønnlitteratur kan betraktes som det motsatte, nemlig å skape en egen diskurs rundt fiktive elementer. Men overgangen mellom de to flytende, som Arne Melberg har påpekt, ikke minst i selvfremstillinger (Melberg 2007). Alt etter hvor hun posisjonerer et ”jeg”, vil en utsiger kunne manipulere sin egen diskurs og sitt publikum, og dermed også det som befinner seg utenfor og i gjensidig utveksling med teksten, interdiskursen. I denne oppgaven skal jeg se nærmere på hvilke strategier Joan Didion bruker når hun taler til sitt publikum, eller som hun uttrykker det: ”as I tell you this.” (Didion 1968: 41)

Enda Didion har skrevet flere romaner, er det ikke for skjønnlitteratur hun er mest kjent. Men innenfor amerikansk journalistikk og non-fiction-tradisjon feires hun for å ha skapt sin egen stil og posisjon. For å finne ut hvordan hun har fått en slik status skal jeg bruke diskursanalyse, siden jeg ser diskursmanøvrering som en del av hennes effektive formidling. Jeg vil i hovedsak benytte meg av den franske diskursteoretikeren Dominique Maingueneaus forståelse av diskurs som artikulering i en bestemt kommunikasjonssituasjon. Diskursanalyse er da å forstå som en undersøkelse av en utsigers utsigelse og dens sosiale, mer enn strengt

---

<sup>2</sup> Omtrent halvparten av den voksne norske befolkningen vil rammes av en psykisk lidelse i løpet av livet, og ca. en tredjedel i løpet av et år. Forekomsten av psykiske lidelser i Norge er omtrent på nivå med det vi finner i andre vestlige land. Tall fra Norsk Folkehelseinstitutt rapport ”Psykiske lidelser i Norge: Et folkehelseperspektiv” (2009)

<sup>3</sup> I tillegg har jo folk selv kommet Wolfe og senere journalister i møte på dette punktet: Ved å by på seg selv og gi innblikk i alt fra kommunikasjon med venner til privatøkonomi og sexliv, er skillet mellom offentlig og privat i stor grad blitt et individuelt valg. Samtidig åpner dette muligheten for folk flest til å posisjonere seg i en diskurs.

tekstlige, kontekst. Det er ikke organiseringen av teksten eller måten å kommunisere på som er dens objekt, men hvilken type ytring de utgjør til sammen.

The special interest of discourse analysis is apprehending discourse as articulating text and social places. Consequently, its object is not textual organization nor communicative situation, but what knots them through a certain genre of utterance. (Maingueneau 1999: 178)

Underveis skal jeg drøfte om Joan Didions tekster hører hjemme i journalistikken, eller om de skal regnes som selvframstillinger. Jeg vil bruke eksempler fra de artiklene hun skrev på 1960- og 70-tallet for ulike magasiner og aviser, som siden er utgitt i samlingene *Slouching Towards Bethlehem* (1967) og *The White Album* (1978). For å få et videre perspektiv vil jeg også analysere hennes så langt siste bok *The Year of Magical Thinking* (2005).

Jeg vil bruke diskursanalyse for å vise hvordan hun bruker *litterær posisjonering* som verktøy også i sine ikke-fiktive tekster. Slik skal jeg blant annet vise hvordan Didions fremstilling av seg selv som usynlig og usikker henger sammen med den status hennes tekster får i interdiskursen: Utsigeren lykkes med å forflytte sin posisjon i teksten, og dermed blir hennes effektive etos handlekraftig og definisjonsmektig.

Nettopp Didions sterke etos forklarer den gjennomslagskraften hun har hatt med sine tekster. Fordi hun samtidig underlegger seg et journalistisk premiss om at det hun skriver om må ha skjedd, og at menneskene hun skriver om må være virkelige, kaller jeg det en journalistisk etos.

Til slutt i denne masteroppgaven skal jeg samle trådene til en tese om at *hvem som taler* er grunnleggende. Min hypotese er at den journalistiske etos er avgjørende for Didions posisjon i interdiskursen. Det kan i så fall bekrefte at en posisjonert etos er viktig, også innenfor journalistikken.



## II. DIDION I INTERDISKURSEN

Joan Didion debuterte i 1963 med en roman, men det er som journalist og forfatter av journalistiske essays hun har vært mest omtalt.<sup>4</sup> Etter college fikk hun jobb i det amerikanske magasinet Vogue, der hun både skrev artikler og etter hvert ble tatt opp i redaktørkollegiet. Senere skrev hun for en rekke aviser og tidsskrifter, som The Saturday Evening Post, The New York Times, Life og Esquire. Den omfattende og svært subjektive reportasjen hennes fra hippiemiljøet i San Franciscos Haight Ashbury-område, "Slouching Towards Bethlehem" (1967), fikk stor oppmerksomhet, og ble trykket i hennes egen artikkelsamling med samme tittel (1968). Didion sto også for et av to kvinnelige bidrag i Tom Wolfes epokedefinerende antologi *The New Journalism* (1974), med artikkelen "Some dreamers of the golden dream". Etter dette definitive gjennombruddet har hun skrevet ytterligere fire romaner, to memoarbøker, i tillegg til en jevn strøm av karakteristiske artikler, essays og spalter frem til i dag. Flere av dem er siden gitt ut i samlinger.

### Interdiskursens forrang

Interdiskursen er for en diskurs det intertekstualitet er for en tekst, forklarer Dominique Maingueneau (Maingueneau 2009: 77). Enhver diskurs inngår i et samspill med andre diskurser, og diskursene utgjør til sammen et nettverk, som i sin tur legger føringer for hvilken status den enkelte diskurs har. Interdiskursen er summen av diskurselementene, det vil si tidligere og samtidige diskurser i samme diskursfelt eller i andre diskursfelt, som en enkelt diskurs inngår eksplisitte eller implisitte forbindelser med.

On appelle aussi *interdiscours* l'ensemble des unités discursives (relevant de discours antérieurs du même genre, de discours contemporains d'autres genres, etc) avec lesquelles un discours particulier entre en relation implicite ou explicite.  
(Maingueneau 2009: 77)

Maingueneau viser også flere steder til prinsippet om interdiskursens forrang (la primauté de l'interdiscours). Det innebærer at identiteten til en diskurs konstitueres og opprettholdes gjennom andre diskurser. Sagt litt enklere; å tale er alltid å tale med, mot eller gjennom andre taler og stemmer. En tales forhold til seg selv og dens forhold til andre taler kan ikke holdes adskilt, like lite som man kan isolere en tekst fra dens forhold til andre tekster. Mange elementer i en tale avhenger av interdiskursen og bekrefter dennes forrang. Maingueneau peker på at en må undersøke hvilke forutsetninger talen legger til grunn, hva den tar for gitt,

---

<sup>4</sup> *Run River* (1963)

hva den slutter seg til og hva den negerer (Maingueneau 1999: 182-183). Hvilken status en diskurs får, avhenger altså av hvordan den forholder seg til interdiskursen. Å påvirke dette forholdet er utsigelsens utfordring nummer én. Det skal vi se nærmere på i punktet om utsigelsesscenen.

Æren for å ha lagt grunnlag for moderne diskursanalyse tilskrives oftest Michel Foucault. Interdiskurs nevnes ikke som begrep i hans nøkkeltraktat *Diskursens orden* (1999), men der problematiserer han den veven av diskurser vi kaller verden, og lanserer noen regulerende prinsipper eller metodekrav som skal hjelpe diskursanalytikeren å underlegge seg den frodige veksten av avleggere og skudd som til enhver tid truer med å gro igjen gårsdagens klassifisering. Prinsippene presenteres nettopp som uttynningsredskaper, og jeg vil i denne omgang bare nevne ett av dem, det Foucault kaller diskursanalysens diskontinuitetsprinsipp. Det slår fast at diskursene må betraktes som diskontinuerlige praksiser som krysser hverandre og av og til berører hverandre, men like ofte overser eller utelukker hverandre (Foucault 1999: 29). Interdiskursens forrang og forbeholdet om ikke-kontinuitet i den enkelte diskurs er prinsipper jeg vil bruke når jeg nå skal plassere Joan Didion på det diskursive kartet.

Joan Didions ikke-fiktive tekster befinner seg slik jeg det ser mellom flere interdiskurser. Jeg vil se dem i sammenheng med den amerikanske mytologiske fortelling, og den nyjournalistiske utbrytertradisjonen, begge plassert i den samtid artiklene kom ut i. I tillegg vil jeg sette dem inn i en interdiskurs nærmere vår egen tid: Den Didion ble plassert i da *The Year of Magical Thinking* kom ut i 2005, og den som er virksom nå, når flere av bøkene hennes trykkes opp i nye opplag og på flere språk i kjølvannet av den store suksessen som *The Year of Magical Thinking* har hatt.

### **Amerikaneren Joan Didion**

”This is a story about love and death in the golden land, and it begins with the country.”  
(Didion 1968: 3)

Slik lyder åpningssetningen i ”Some Dreamers of the Golden Dream” (1966), en typisk didionsk åpningssetning. Hadde den inneholdt en stedsbestemmelse i form av en navngitt amerikansk by, ville den vært enda mer typisk. Med tre unntak har alle tekstene i *Slouching Towards Bethlehem* et amerikansk stedsnavn i en av de to første setningene, det samme gjelder flertallet i *The White Album*. Joan Didions geografiske univers er USA, i særdeleshett

California, og historiene hun formidler er mettet med bakgrunnsdekor fra og referanser til amerikansk kulturarv. Som født i god tid før 2. verdenskrig, i 1934, har hun selv med seg minst ett stort paradigmeskifte i bagasjen.

Katherine Usher Henderson ser ikke Didion først og fremst som forfatter, journalist eller kvinne, men som essayist og amerikaner. Hun påpeker hvordan Didions tekster, både fiktive og ikke-fiktive, handler utelukkende om amerikanere, og med hyppige og eksplisitte referanser til nokså spesifikke amerikanske samfunnsstrukturer, historie, naturfenomener og stereotyper.

Few contemporary American writers are "American" in all the ways that Joan Didion is. Although she has visited Europe often, she has never written an essay on Europe, nor do we find a single European character in her fiction. (...) In both her fiction and her essays, Didion sees the American character as often arrogant, often nostalgic, but invariably and quintessentially romantic, and thus deluded. (Henderson 1981: 140)

Det amerikanske lynnet vises, slik Henderson leser Didion, som preget av arroganse, men fremfor alt av romantikk, noe som for flere av Didions skikkelser bidrar til desillusjon og ender i melankoli og for noen misère. Mens de er født inn i en tid preget av tradisjonelle amerikanske verdier, og utgjør den siste generasjon med et noenlunde felles tankegods, svikter deres medfødte optimistiske idealer i møtet med en ny sosial og politisk virkelighet. (Henderson 1981: vii)

Henderson identifiserer en utsiger i Didions tekster som nettopp fremhever sin "amerikanitet" og sin oppvekst i en tid og et miljø der nasjonsbygging sto sentralt. Idealene denne utsigeren har som referanser kan føres tilbake til de første nybyggerne som reiste USA på tvers, som Didions egen slekt, og etablerte seg i California.

Seeing herself as "American" as anyone, Didion is constantly testing her own illusions against reality. (...) Although brought up with the same illusions as many of the people she writes about, Didion, unlike most of them, is ultimately an antiromantic realist. (Henderson 1981: 141)

Henderson påpeker at det ligger en avstand mellom dem Didion skriver om, de romantiske som dyrker en illusorisk idé om fedrenes land, og Didion selv, som til syvende og sist er "en antiromantisk realist". Didions aktive dyrking av amerikanitet er med på å bygge opp en etos som selv får et ikonisk preg. Hun skriver setninger som gir et inntrykk av en forteller som kjenner forholdene bedre enn de fleste, og dermed er trygg nok til å kategorisere mennesker og historiens gang lokalt. "Of course she came from somewhere else" kan Didion skrive i "Some dreamers of the golden dream", i visshet om at hun vet, og leseren vet at hun vet, hva

det vil si å være derfra. (Didion 1968: 7) Tilhørighet gir naturlig autoritet i et land der mobiliteten er stor, og spesielt i en stat som California, som har tiltrukket seg mennesker fra andre steder helt fra Didions bestemors tid, og fremdeles gjør det. Det gir status å være derfra, og det skaper mulighet for å si mye med enkle midler – også om tilknytningen endres. En tittel som *Where I Was From* (2003) antyder for eksempel at essaysamlingen handler om en fundamental forandring. Enten er stedet eller mennesket blitt et annet, ellers ville det jo hett ”where I AM from”. Didions profilerte tilknytning til California gir henne et fast punkt å organisere fra, og dermed ha større kontroll på alt som flyter i tilværelsen.

”Den amerikanske drømmen” er et nærmest utslitt ledemotiv. Like fullt har det i høyeste grad vært virksomt i fiksjon og film – og også i dokumentariske tradisjoner som presse og fotografi – gjennom hele Joan Didions levetid. De romantiske fortellingene om å komme fra de enkleste kår for så å bygge et verdig liv med egne hender, litt gudstro og en passelig porsjon hell har blitt en del av en forestillingsverden også Didion skriver seg inn i. I den grad hun skiller seg fra mytologiseringen av den amerikanske borgers iboende verdensherredømme, er det ved å trekke inn noe som oppleves som uvant i hennes leir<sup>5</sup>: Forholdet til det kollektive, til samfunnet, til *stedet man er fra*.

Didion inntok på 2000-tallet en annen arena i sin samtids USA, ved å trå inn i (eller ifølge seg selv bli overtalt inn i) toppsjiktet av den politiske metadiskursen: amerikansk valgkampdekning. Med årene er Didions artikler blitt mer eksplisitt politiske, med *Political Fictions* (2001), en samling artikler fra ulike scener i det amerikanske politiske systemet, som foreløpig spydspiss.<sup>6</sup>

### **Hinsides feminisme**

Joan Didion var ikke feminist, men i begynnelsen 1960-tallet skrev hun en serie artikler for magasinet *Mademoiselle* som dokumenterte at en rekke jobber innen finans og statsadministrasjon som var utilgjengelige for utdannede kvinner; hun viste at det i enkelte amerikanske byer kun var sekretærstillinger å velge blant. Til tross for artikler som disse, og til tross for at hun brukte egne erfaringer som bærebjelker i tekstene sine, og i stor grad skrev om kvinner og har skapt kvinnelige karakterer, ble Didion verken av seg selv eller samtidige feminister regnet som feminist.

---

<sup>5</sup> Didion har i flere tekster omtalt sin republikanske grunnposisjon, som noe hun har hatt fra barnsben av, selv om det spekuleres i at denne er røknet ved de siste tiårene.

<sup>6</sup> Tekstene ble opprinnelig skrevet for og publisert gjennom 1990-tallet i *The New York Review of Books*.

I *The White Album* er tre tekster blitt samlet i et kapittel kalt "Women", hvor den første, "The Women's Movement"<sup>7</sup> er et angrep på og fremstår som en harselas over kvinnebevegelsen. Henderson synes dette er Didions eneste svake essay, "the only badly written essay that Didion ever published" (Henderson 1981: 121). Hun mener artikkelen generaliserer og overdriver og mangler den presisjon og det fokus Didion er kjent for. At det heller ikke bærer hennes "bumerke", en dramatiserende form, er et annet ankepunkt mot teksten.

Abandoning her usual concrete dramatic method, Didion relies in this essay almost wholly on generalization, presenting only the excesses of the movement (and exaggerating those) and thus completely ignoring the complexity of the issues she is discussing. (Henderson 1981: 131)

Det er interessant å merke seg at formen her stilles opp som avgjørende for hvilken diskurs artikkelen kan tas til inntekt for. Artikkelen var skrevet for et publikum i en stor avis, om enn i et litteraturbilag, men det er ikke nok til at Henderson vurderer den utfra journalistiske kriterier. Mangelen på litteraritet, det dramatiske grepet, feller teksten, og diskvalifiserer den ikke bare fra å være et verdig innlegg i en feministisk debatt, men også fra å være godt skrevet. Henderson går for øvrig selv ut av analytikerens rolle og inn i feministens når hun går til det skritt å beklage at Didion ikke skrev om artikkelen før nyttegivelse (Henderson 1981: 131).

Til tross for den negative holdningen til kvinnebevegelsen som teksten så tydelig uttrykker, appellerte Didion til feminister både i samtid og senere, i kraft av sin egen posisjon som hevet over kjønnsbarrierer og nettopp som suksessrik journalist. Hun skrev ofte om temaer feminister er opptatt av. Flere steder poengterer hun hvordan det er å være kvinne i miljøer der menn er privilegert (som i "Some Dreamers of the Golden Dream" og "Georgia O'Keeffe"), men ifølge Henderson forsøkte hun ikke å gå inn i den uttrykt feministiske diskursen. Journalistikken karakteriserer Henderson snarere som en maskulin diskurs.

Although not written from the particular perspective of a woman, Didion's essays appeal to most feminists for several reasons. They assume that a woman is just as involved in the larger society as a man and that her ability to observe and analyze that society is as keen as his. Many of them belongs to the journalist's tradition of

---

<sup>7</sup> Artikkelen ble opprinnelig trykket i The New York Times Book Review (NYTBR) 30. juli 1972, og avstedkom krasse reaksjoner. Henderson mener Didions tekst legger seg ut med kvinnebevegelsens syn på fire punkter: Den er kritisk til å se kvinner som en egen klasse i marxistisk forstand, *samtidig* som den kritiserer bevegelsen for å ha sluppet sitt politiske potensial til fordel for det trivielle. Den hevder at feministisk litteraturkritikk er endimensjonal (uten å navngi noen kritikere). Bevegelsen anklages for å underkjenne at kvinner har en særegen seksualitet, og til sist for å oppmuntre kvinner til å se seg selv som ofre.

aggressive, even intrusive reporting. They embody many qualities traditionally considered "masculine": bluntness, precision, objectivity, and a complete absence of sentimentality. (Henderson 1981: 146)

Måten kjønn fremstilles på i essayet om maleren Georgia O'Keeffe minner for eksempel vel så mye om dagens dyrking av en tverrpolitisk "girl power", som teoretisk fundert patriarkatkritikk. Ved å ramse opp enkle kontraster mellom den kunstverden O'Keeffe forholdt seg til, og de grep denne kunstneren tok for sin egen maling, fremstiller essayet effektivt og visuelt hvilken pioner O'Keeffe var i amerikansk kunst – eller "geriljasoldat", som Didion omtaler henne som (Didion 1978: 129). Georgia O'Keeffe har selv skrevet om hvordan hun hadde møtt "the city men" på østkysten, de som hadde definisjonsmakt over kunsten, og som intellektualiserte hennes bilder. Hun reagerte med å forsterke de virkemidlene de mislikte:

"The men" believed it impossible to paint New York, so Georgia O'Keeffe painted New York. "The men" didn't think much of her bright color, so she made it brighter. The men yearned toward Europe so she went to Texas, and then New Mexico. (Didion 1978: 128)

Sammenstilt med påstanden om Didions dyrking av en egen amerikansk livsfortelling og verdensanskelse, utfyller fremstillingen av O'Keeffe også et kunstsyn som kan speile Didions poetikk. Et europakompleks i det etablerte litterære selskap, for øvrig for en stor del menn, muliggjør et slags opprør eller en korrigering gjennom å dyrke det nære, det erkeamerikanske, med et verktøy som ble ansett for å ligge under det litteræres stand: Journalistikk. Som jeg vil komme nærmere tilbake til i kapittel II, bruker Didion sin mobilitet både inne i og på tvers av diskurser, og jeg vil utover i oppgaven vise hvordan hun bygger sin egen stil ved å pare nærmest stereotypisk romantiske diskurser med frimodighet, presisjon og komplett fravær av sentimentalitet, slik Henderson fremhevet i sitatet over (Henderson 1981: 146). Dette er snarere journalistiske enn klassisk litterære idealer.

Etter å ha gitt ut en amerikansk kvinnelitteraturhistorie<sup>8</sup> i 2009, kategoriserer litteraturprofessor Elaine Showalter Joan Didion som én av kun en håndfull kvinnelige amerikanske forfattere som på det sterkeste har motsatt seg å bli sett på som "women writers" – "kvinkeskrubenter"<sup>9</sup>. Mens Gertrude Stein og Elizabeth Bishop avviste å tilhøre noen gruppe overhodet, bemerker Showalter at forfattere som Cynthia Ozick og Joan Didion selv ofte har

---

<sup>8</sup> Elaine Showalter: *A Jury of Her Peers: American Women Writers From Anne Bradstreet to Annie Proulx* (2009)

<sup>9</sup> Showalter i korrespondanse med Erica Jong på [www.progressivebookclub.com](http://www.progressivebookclub.com) 2009

skrevet om problemer knyttet til det å være kvinne – underforstått at de likevel bidrar til en slik kvinnelitteraturhistorie.

Med bakgrunn i Henderson og Showalter kan vi slå fast at Didion har skrevet ut fra en posisjon som kvinne og med blikk for kvinnens situasjon, men alltid har avvist å bli assosiert med feminisme. Likevel inngår hun altså i en feministisk diskurs.

### **Nyjournalistikkens pionerer**

I 1973 kom antologien som har fått æren for å etablere den hybriddiskursen mellom det skjønnlitterære og det dokumentariske som har spilt en så stor rolle i amerikansk, og etter hvert hele den engelskspråklige, prosa, *The New Journalism*.<sup>10</sup> Antologien hadde et forord av redaktør Tom Wolfe, som i forfatterens karakteristiske insisterende stil fast at romanen nå hadde veiet plassen som litteraturens ”main event” – det var i magasinene og avisenes helgebilag det skjedde. En gruppe journalister og skribenter hadde forlatt litteraturen og kuppet tidsånden gjennom sin journalistikk, og var nå overlegne på å skildre paradigmeskiftet som hadde skaket den vestlige verden, og USA spesielt, gjennom hele 60-tallet. Behendig forbigikk Wolfe en rekke andre medier som også vant terreng i denne epoken, som film og musikk, og slo fast at nyjournalistikken hadde tatt over ledertrøya når det gjaldt å reflektere samtiden:

As a result, by the Sixties, about the time when I came to New York, the most serious, ambitious and, presumeably, talented novelists had abandoned the richest terrain of the novel: (...) the whole business of ”the way we live now”. (...) That was marvelous for journalists – I can tell you that. (Wolfe : 43-44)

Wolfe argumenterte også for at ”the new journalism”s fremvekst kunne sammenliknes med den som den realistiske romanen hadde da den bredte seg over Europa på 1800-tallet. Ved å knytte slektskap til de store mestre som Balzac, Dickens, Gogol, Tolstoj, Dostovjevskij og Joyce sørget han for å slå sin nyvinning inn som en kile i en langt større og mer velansett diskurs.

---

<sup>10</sup> Hvem som er opphavsmann til begrepet nyjournalistikk kan diskuteres. Wolfe angir at det begynte å dukke opp i samtaler blant folk rundt i pressemiljøet i siste halvdel av 1966, og han henviser til Seymour Krim, daværende redaktør i *Nugget*, som har sagt at han første gang hørte det i 1965 da journalist Peter Hamill ville selge inn en sak om stilen til et utvalg av tidens omtalte penner til magasinet. Samtidig kom det to artikler i *The New York Review of Books* ( i august 1965), om fenomenet ”parajournalism”, som omtaler akkurat den samme grupperingen som Wolfe fronter i sitt forord. Det bekrefter at pionerene innenfor nyjournalistikken stammet fra kretsen rundt magasinet *Esquire*, og siden ble spredd til et knippe søndagsbilag, som Wolfe’s *New York* (*The Herald Tribune*) og andre magasiner som *Harper’s* og *The New Yorker*.

Forordet nedfelte fire litterære grep som nyjournalistikkens fanebærere brukte for å skille sin aktivitet fra tradisjonell reportervirksomhet (Wolfe : 46).

Nyjournalisten brukte for det første komplett dialog, ikke bare løsrevne sitater som brukes i den daglige journalistiske form. Overbevisningen var at realistisk dialog var det grepet som mest effektivt fikk leseren til å leve seg inn i det som ble fortalt.

Hun fortalte dessutan historien scene for scene, som i en film, og overløt så lite som mulig til ren historisk narrativ. Fortinnsvis var journalisten selv til stede og kunne skildre scener de selv bevitnet – men også ved å intervju kilder kunne hun rekonstruere og dermed dramatisere en hendelse.

Videre inkorporerte hun flere synsvinkler, heller enn å bruke ett perspektiv. Dette skapte en følelse hos leseren av å være på innsiden av en skikkelse, og slik erfare følelsesmessig hvilken scene som utspiller seg. Måten å gjøre dette på, og fremdeles være innenfor den journalistiske betingelsen om faktisitet, var å foreta detaljerte intervjuer, der også tanker og følelser ble gjenstand for utspørring.

Endelig brukte hun det grepet som Wolfe mente var aller minst forstått: Registrering og research på alle hverdagslige gester, blikk, vaner, talemåter, detaljer i klær og innredning, spisemåte, og holdning til andre mennesker. Wolfe sammenfattet disse som symbolske detaljer for status. Registreringen av statustegn er det som kommer aller nærmest til kraftsenteret i realistisk prosa, slo han fast. Som forbilde holdt han Balzac, og hans ”sosiale obduksjon” av sine litterære skikkelser (Wolfe 1990: 47). Som et foreløpig apropos passer det her å nevne at et av Didions mest repeterte mottoer, som jeg vil belyse mer i kapittel IV, lyder: ”Style is character”.

Ved å bruke realismens litterære grep, kunne man etterstrebe den realistiske romanens kraft og nærvær og følelsesmessige påvirkning. Derfor kunne nyjournalistenes artikler leses som fortellinger. (Wolfe 1990: 46)

Hvordan forholdt så Didions bidrag i Wolfes samling seg til det vi kan kalle nyjournalistikkens diskursnorm?

”Some Dreamers of the Golden Dream” var opprinnelig publisert i The Saturday Evening Post under tittelen ”How Can I Tell Them There’s Nothing Left” (1966), og den tar for seg en drapssak i San Bernadino i California. Lucille Maxwells tannlegeektemann er blitt funnet i en



utbrent bil med blodet mettet av sovemedisin, og det ikke lenge etter at Lucilles elsker Arthwell Hayton har mistet sin kone Elaine. Hun blir funnet død i sengen om morgenen, etter at Lucille har vært på besøk kvelden før. Antagelsen om hårsprayallergi blir senere revurdert, siden en obduksjon viser at hun hadde barbiturater i blodet. Hayton er advokat og har jobbet på statsadvokatens kontor – og slipper unna med kun et par riper i lakken. Lucille har en enklere bakgrunn, men Didions artikkel dokumenterer hvordan hun har siktet oppover på den sosiale stigen – høyere enn hennes noe mindre ambisiøse tannlege klarer å ta henne.

### **Didion i nyjournalistikken**

Om vi vurderer Didions tekst utfra de fire hovedpunktene i Wolfes diskursnorm, ser vi at utsigeren etablerer scener, og gjør det ved å hoppe fra den ene til den andre – ikke kronologisk, men nærmest innsirkende: Som en kriminalnovelle der utsigeridentiteten sitter inne med fasit uten å la seg merke med dette, og så legger ut små ledetråder til leseren og gjør oss til den virkelige detektiven – hver nye opplysning setter den forrige i et nytt lys.

Fortellingen kan også sammenlignes med en rettergang, der vi presenteres første gang for tiltalte mens vedkommende kun har status (eller får spille rollen som) vitne. Siden får etterforskere, aktorat, forsvarer og vitner komme til orde – enten synlig, om enn i et indirekte intervju form, eller mer diskret, via den synsvinkel utsigeridentiteten velger. Dramaturgien bygger opp en dobbeltdrapssak, der én blir dømt mens én går fri, og til alt overmål ”premieres” i enden med å få inngå ekteskap med sin vakre norske barnepike.

Kravet om ulike synsvinkler oppfylles også gjennom disse sceneskiftene; riktignok er alle gjengitt i tredje person, og ingen i første person.

Fraværet av moralsk stemme, forargelse eller så mye som et spørsmål, får den effekt at utsigerinstansen beholder sin distanse og kan legge frem tilsynelatende objektive indisier og funn. Men i en slik stemmes fravær forsterkes *dramaturgiens* forslag til tolkning. Enkelte pussigheter utheves så vidt, men heller ikke de mer påtrengende enn at de sår kun et sandkorn av tvil om at vi er vitne til en rettferdig rettergang. Et eksempel er parenteser om at elskernes felles venn ”slumper til” å ha avlyttingsutstyr på telefonen sin mens han snakker med Lucille om trusler paret imellom. Ingen kommentar utover dette tvetydige verbet (”happened to”), overlater det til medutsigeren å velge rollen som aktiv moralvokter eller en mer passiv ”detektivleser”.

'Boy, I could get that little boy coming and going,' Lucille Miller later confided to Erwin Sprengle, a Riverside contractor who was a business partner of Arthwell Hayton's and a friend to both the lovers. (Friend or no, on this occasion he happened to have an induction coil attached to his telephone in order to tape Lucille Miller's call.) (Didion 1968: 18)

Detaljer som det fraflyttede, forfalne huset, der selv søppelkassen og dens innhold skildres. Klær, gater, språk, yrker, alt registreres, og bidrar til å fargelegge et bilde av San Bernadino og en sosial klasse, i tillegg til bildet av et enkeltstående tragisk familiedrama.

Teksten gjengir dialog fremfor enkeltsitater. Som i rettssakens gang, inkluderes biter av et avhør med tiltalte Lucille Miller, og biter av presenterte bevis. Noen rammes inn: "Here is Lucille Miller talking to her lover sometime in the early summer of 1964 (...)", "Here is Arthwell Hayton, to Lucille Miller (...)" (Didion 1968: 17). I bakgrunnen er det nesten så vi hører suset i salen, klubba til dommeren – og folkesnakket i pausene.

Reportasjen kan definitivt leses som et litterært stykke, "like a novel": Dels i kraft av elementene jeg alt har nevnt, og dels gjennom litterære referanser. Her snus for eksempel Tolstojs kjente sitat fra *Anna Karenina* om at lykkelige familier er like, mens ulykkelige er unike: "Unhappy marriages so resemble one another that we do not need to know too much about the course of this one." (Wolfe: 337)

I romanens ånd foregår det også en litterær posisjonering: Det er et "du" i teksten, som oppmuntres til innlevelse: "Imagine Banyan Street first..." (Didion 1968: 5), og dermed finnes også et "jeg" som byr "deg" muligheten. Et "de", konkretisert i størrelser som "Some people around San Bernadino say (...)" (Didion 1968: 27) forutsetter at det også ligger et større fellesskap i diskursen, et "vi". "This is a story" (Didion 1968: ) er en bokstavelig understreking av hendelsesforløpet som narrativ, og dramaturgien bygges opp med en nærmest ironisk synlighet. Opplysninger blir dyttet frem fra skjøtene som kulisser, eller rekvisitter i et bordspill, som den gjentakende bruken av uttrykk som "There were" og "There was..." (Didion 1968: 24) hver gang en ny detalj legges frem.

There was Debbie, the Miller's fourteen-year-old, testifying in a steady voice about how she and her mother had gone to the supermarket to buy the gasoline can the week before the accident. There was Sandy Slagle, in the courtroom every day, declaring that on at least one occasion Lucille Miller had prevented her husband not only from committing suicide but from committing suicide in such a way that it would appear an accident and ensure the double-indemnity payment. There was Wenche Berg, the pretty twenty-seven-year-old Norwegian governess to Arthwell Hayton's children (...) (Didion 1968: 24)

Utsigeren lar både aktorat og forsvar felle sine vinklede dommer over det at Lucille er så lite forsiktig med hvem hun betror seg til. Uttrykk som "in fact" (Didion 1968: 24) tilsier at medutsiger her også kan være folkemeningen – eller den sunne fornuft, som i dette tilfellet må fastslå at hun nok er mer harmløs enn beregnende i sin meddelelsesiver.

Where the prosecution saw a 'calculator,' the defence saw a 'blabbermouth,' and in fact Lucille Miller did emerge as an ingenuous conversationalist. Just as, before her husband's death, she had confided in her friends about her love affair, so she chatted about it after his death, with the arresting sergeant. (Didion 1968: 23)

"Folk flest" får også komme til orde mer direkte: Det er de som vet hva som "egentlig" skjedde, og hva som vil skje videre.

Some people around San Bernadino say that Arthwell Hayton suffered, other say that he did not suffer at all. Perhaps he did not, for time past is not believed to have any bearing upon time present or future, out in the golden land where every day the world is born anew. (Didion 1968: 27-28)

Som konklusjon er det liten tvil om at Didion oppfyller de formmessige krav til å forsvare en plass i en nyjournalistisk diskurs.

## **Ikoner fra fortiden**

nost[algi] -en (lat nyd. av gr nostos 'hjemreise' og algos 'smerte'): sterk hjemlengsel, sentimental lengsel tilbake til en tidligere del av ens liv el. til tidligere tider (Bokmålsordboka)

Hva som er nostalgi vil selvsagt variere fra diskurs til diskurs, men det finnes én populær kilde til slik sentimental lengsel mot fortiden som er hevet opp på et felles gjenkjennelsesnivå: Den amerikanske gullalderen. Vi finner den ofte representert ved førti- og femtitallets divaer og filmstjerner poserende på svart-hvitt-fotografier, i dag en klassisk, estetisk stilart som fremdeles kopieres og parafraseres hyppig i populærkulturen.

Som nyansatt i Vogue fikk unge Joan Didion god tid til å studere stil på disse premissene. Ved å lese seg gjennom gamle årganger av magasinet, særlig fra krigsårene, fikk hun øynene opp for klassisk journalistikk, både tekstlig og visuell. Lee Millers fotografier, og en reportasje fra den fredfulle oasen Pearl Harbour anno 1941, gjorde spesielt inntrykk på henne, og var å betrakte som en del av utdannelsen hun anså Vogue-årene for å være.

"Det var oförglömliga bilder på festande marinsoldater och flickor från fina familjer. Du skulle kunna skriva en hel roman baserad på Vogue under krigsåren. Vogue gav

mig en ytlig, men bred utbildning”, sier Didion i et intervju med Jan Gradvall i svenske Kulturhusets tidning (2005).

Didions egne tekster bærer i seg en rekke slike relikvier fra en svunnen tid, ”Many Mansions” og ”In the Islands” fra *The White Album*, ”On Self-Respect” fra *Slouching Towards Bethlehem* er noen av dem. På et kjøkken i ”Many Mansions” dukker det opp et bord med marmortopp, som ingen (selvsagt med unntak av handlingens jeg-person) lenger vet at var en vanlig innretning for baking i velutstyrte herskaphjem (Didion 1978: 72). Blant de mange visuelle snapshots fra Hawaii i ”In the Islands”, utgjør overklassekvinnene et stilsikkert mål på tiden som går: ”the women in the turquoise-blue and buttercup-yellow chiffons”, ”in printed silks and lined cashmere cardigans, eating papaya on the terrace just as they have done every few seasons since they were young girls, in the late Twenties, and came to the Royal with their mothers and sisters” (Didion 1978: 139). På den immaterielle siden kan følgende eksempel fra ”On Self-Respect” nevnes: Overbevisningen utsiger legger til grunn om at selvrespekt nøy en annen status for en eller to generasjoner siden, er et uttrykk for den samme ”tidens tann”-bevegelsen. Nostalgien er ikke absolutt, i den forstand at ”alt var bedre før” – men klassifiseringen som foretas flere steder med fortidens markører, bidrar til å kaste et lys over aktuelle fenomener som sammenstiller dem med fortid mer enn fremtid.

Self-respect is something our grandparents, whether or not they had it, knew all about. They had instilled in them, young, a certain discipline, the sense that one lives by doing things one does not particularly want to do, by putting fears and doubts to one side, by weighing immediate comforts against the possibility of larger, even intangible, comforts. (Didion 1967: 145)

Når hun skriver om selvrespekt, viser Didion til sin egen ”gullalder”, sine forforeldres storhet, som hun ble flasket opp med i en slik grad at hun skriver at hun allerede i en alder av ti år var overbevist om at hun og hennes slekt forlenget hadde levd ut sin storhetstid (Didion 1967: 172). Arven preger flere av tekstene, og medvirker til å etablere den ”fortid-nåtid”-aksen som må sees som en peilepinne i forfatterskapet. Sarah Kerr karakteriserer dette elementet hos Didion som hennes viktigste arv:

Not as many of us have forebears who were so situated, once their hardship ended, as to consider themselves among the founders of an iconic American way of life. Fewer still grew up in the place where this origin myth took hold, generations later and surrounded by its relics. Such has been the strange, glamorous, burdensome inheritance of Joan Didion. (Kerr 2007)

Sarah Kerr tar her opp tråden fra Katherine Usher Henderson, og skriver Didion inn i en familiearv som av mange grunner vakte oppsikt i en relativt sett ung nasjon som USA.<sup>11</sup> I fem generasjoner hadde Joan Didions familie holdt til i et og samme område: Sacramento, California. Didions tipp-tipp-oldemor Nancy Hardin Cornwall (Henderson 1981: 1) var med i pionerfølget kalt Donner-Reed-gruppen, som skrev seg inn i historien ved å ta seg fra Illinois til California i 1846 – og for å overleve vinterstormene i Sierra Nevada-fjellene spiste sine døde. Av de 87 som forlot Illinois, nådde 40 pionerer målet i det ville vesten – og selv om Didions tipp-tipp-oldemor splittet med gruppen for å ta en nordlig rute gjennom Oregon, og dermed ikke kan knyttes til den fryktinngytende kannibalismen, hviler det et sus av opprinnelig og ukuelig pågangsmot og amerikansk drøm over det. Kerr oppsummerer både familiehistorien og Didions forhold til den, utførlig beskrevet i ”Notes From a Native Daughter”, i ett ord: Ikonisk. En av Didions tipp-tipp-oldemødre hjalp utbrytergruppen med sine okser og muldyr å forsere fjellene et annet sted, før hun selv døde. Fra disse kvinnene og deres menn og sønner har generasjonene etter, og Joan Didion, arvet både landområder, artefakter og en landeieretos, skriver Kerr:

”The women of these and then the next two generations, cut off from old ways but eventually established in newly American Sacramento, still managed to pass on to later generations a few of their delicate heirlooms and intricately worked textiles, samples of which would one day hang on Didion's wall. The men of the family left behind land and the ethos of the ranch owner, whose identity depended on the vigilant assertion of boundaries. Emotionally, their legacy seems both attractive and impossible” (Kerr)

Hvordan denne tilhørigheten påvirker etos i Didions tekster skal jeg utdype mer i neste kapittel.

Også Joan Didions stilsans når det gjaldt egne klær og presentasjon må nevnes. Bakpå originalomslaget til *Slouching Towards Bethlehem* fra 1968 finnes et bilde av Joan Didion, fotografert ved Golden Gate Park i San Francisco foran en gjeng med tidens fremste stilikoner: hippiene. Med ryggen til dem, og øynene i kameraet, står en elegant ung journalist, med frakken kneppet og et Chanel-skjerf pent knyttet om halsen<sup>12</sup>. Kontrasten og komposisjonen kunne vanskelig vært tydeligere: Hun er tilstede idet det skjer, men er ikke selv deltager. Hun er utsidens blikk, forsøkt fremstilt som tidløst og kompromissløst.

---

<sup>11</sup> Sarah Kerr: ”The Unclosed Circle”, *The New York Review of Books* nr 7, 2007 er skrevet som en anmeldelse av og kommentar til en samleutgave av Didion-tekster kalt *We Tell Ourselves Stories in Order to Live: Collected Nonfiction*

<sup>12</sup> Gradvall 2005

Tankene bringes på nytt til Didions allerede nevnte mantra ”Style is character”. I senere utgivelser fortsetter ikoniske fotografier av forfatteren å ramme inn Didions tekster for stadig nye lesere, som vi skal se under.

### **Nyutgivelser – en ny interdiskurs**

*Slouching Towards Bethlehem* og *The White Album* kom i 2008 og 2009 ut i ny drakt, og også de nye utgavene ble knyttet direkte til forfatteren gjennom tidstypiske fotografier av den filmstjernevakre unge Didion i svart-hvitt på forsiden. Forlaget Farrar, Straus and Giroux har før disse Classics-utgavene gitt ut samlingen *The White Album* i paperback i 1990. Den gang var anbefalingen på fronten hentet fra San Francisco Chronicle: ”Joan Didion is a journalistic talent who can strike at the heart, or the absurdity, of a matter in our contemporary wasteland with quick, graceful strokes.”

Utgaven som kom 19 år senere har kvittet seg med den eksplisitte journalistikk-merkelappen, og starter direkte på ”can strike at the heart.” Det indikerer at Didions plass i interdiskursen har forandret seg etter utgivelsen av *The Year of Magical Thinking* i 2005. Didion hadde skrevet flere bøker i ulike diskurser etter årtusenskiftet, men akkurat denne ble en prisvinnende bestselger som revitaliserte Didion og hennes posisjon i en ny samtid. Forfatteren hadde passert 70 år idet den kom ut, den var ingen nyutgivelse av tekst hun skrev i yngre dager – likevel ble det fotografiske nok en gang knyttet til en relativt ung, vakker Didion, ikonisk fremstilt i svart-hvitt (samme familiefoto plassert på fronten, på baksiden eller innenfor permen, litt ulikt i forskjellige utgaver og oversettelser). Triggerordet ”magical” i tittelen kombinert med en luftig omslagsdesign i en feminin og verdig font på lys bunn, stimulerte mulige forventninger til at det dreier seg om en roman, en selvhjelpsbok om sorg ispedd litt tidsriktig new age, eller rett og slett en kjent kvinnes åpenhjertige egenerapi. På den andre siden spilte sitater på bokens omslag på Didions seriøse renommé, og hennes etablerte posisjon som intellektuell, realist og usentimental skeptiker. Dette ble ytterligere forsterket i de neste opplagene, når forlagene tilføyde opptil fire sider med anbefalinger i form av innhentede ”blurbs” og anmeldelser fra toneangivende medier.<sup>13</sup> Den generiske tvetydigheten ble ikke mindre i den britiske Harper Perennial-utgaven (Didion 2005), der Zadie Smith – forfatter, journalist og essayist, ikke ulikt Didion selv, bare to generasjoner

---

<sup>13</sup> Kort anbefaling fra en kjent person, brukt som skreddersydd markedsføring

yngre – og romanforfatteren Joyce Carol Oates ga sin ydmyke hyllest til teksten.<sup>14</sup> I tillegg kom informasjonen om at boken alt var tildelt The National Book Award i USA (2005) og hadde blitt en ”international bestseller”.<sup>15</sup>

Som en indikasjon på hvilket bakteppe *The Year of Magical Thinking* fremsto mot ved utgivelsen i 2005, kan vi føre opp den korte presentasjonen forfatteren ble utstyrt med da den kom i norsk oversettelse.<sup>16</sup> Forlaget presenterte da den her i landet forholdsvis ukjente Joan Didion som ”USAs førstedame innen journalistikk”. Den norske utgaven fikk sjangerbestemmelsen ”Memoarer” trykket på forsiden, selv om originalutgaven ikke har noen undertittel. Originalen bar likevel den de ytre kjennetegnene til en memoar- eller sakprosa bok, først og fremst understøttet nettopp av svart-hvittbildet på baksiden. Bildet viser en navngitt familie på tre, oppgis å være tatt i Malibu, og datert til 1976. I forgrunnen står Didions nylig avdøde ektemann John Gregory Dunne og datteren Quintana Roo tett sammen og ser i kamera. Litt lenger tilbaketrukket på terrassen, med en sigarett i hånden, står Joan Didion. Blikket hennes er ikke rettet mot fotografen; hun betrakter i stedet de to andre. Hun fremstår som mer utilgjengelig, lukket, tilsynelatende ikke oppmerksom på at hun selv er en del av objektet – også hun blir portrettert.<sup>17</sup> Dedikasjonen på innsiden lyder ”This book is for John and for Quintana”, boken er altså viet hver enkelt av dem. Originalutgavens omslagsinnbrett er utstyrt med et nytt bilde av forfatteren, med undertekst ”Joan Didion was born in California and lives in New York City. She is the author of five novels and seven previous books of non-fiction.” Vi får med andre ord bekreftet at det er ”non-fiction”, eller en dokumentarisk diskurs, vi har med å gjøre – til tross for at den ved første vurdering kan fremstå som elegant chick-lit for modne kvinner, eller en lett alternativ selvhjelpsbok.

I sum viser denne gjennomgangen at Joan Didion står i et forhold til flere diskurser, og at de er med på å ramme inn hvordan tekstene hennes blir lest. Det neste vi skal se på er hvordan Didions posisjon etableres inni og ved hjelp av den enkelte diskurs.

---

<sup>14</sup> Smith: ”A beautiful and devastating book”, Oates: ”A poised, heart-rending memoir”

<sup>15</sup> Dette har jeg utdypet i semesteroppgaven ”En analyse av utsigelsesscenen i *The Year Of Magical Thinking* av Joan Didion, og utsigeridentitetens posisjonering i et ikke-fiktivt verk” (2009)

<sup>16</sup> *De magiske tankers år*, Oslo, Tiden forlag 2007, oversatt av Halvor Kristiansen.

<sup>17</sup> I den britiske utgaven jeg forholder meg til er bildet trykket innenfor permene på bokens andre oppslag; i den norske utgaven er bildet brukt på forsiden av omslaget.

## II. LITTERÆR POSISJONERING

Dette kapittelet skal bringe på det rene hvordan Joan Didion kommuniserer med sine lesere og etablerer en posisjon som skribent. For å finne ut dette, skal jeg begynne med å identifisere tekstenes *etos* og *utsigeridentitet*, og vise hvordan jeg-personen Joan posisjoneres i teksten.

Artikkelsamlingene *Slouching Towards Bethlehem* (1968) og *The White Album* (1979) består begge hovedsakelig av tekster Didion skrev på sekstitallet og som også handler om den tiden. De skiller seg imidlertid i sitt perspektiv på det samme tiåret (Henderson 1981:118). Perioden utfordret det bestående på mange forskjellige måter, og omdefinerte både nasjonen USA og Didion selv ettertrykkelig for ettertiden. *The White Album*-tekstene bærer tydeligere preg av å være skrevet og revidert av en ”overlevende”, i det mer ryddige og håndterbare syttitallet. I tittelteksten ”The White Album”, som åpner samlingen, gjengis en psykiaterrapport fra 1968 som konkluderer med at pasienten Joan Didion har et fundamentalt pessimistisk blikk på verden rundt seg, og at hun er ute av stand til å forvalte virkelighetens verden.<sup>18</sup> Men rapporten følges av en jeg-skikkelses kommentar: Joans reaksjon var jo nettopp preget av omgivelsene og tiden hun levde i, hun ”forvaltet” jo i høyeste grad virkeligheten. Kvalme og følelsen av å ikke finne fotfeste er naturlige utslag for en ellers sunn kropp, hvis grunnen under en beveger seg voldsomt. Som ved sjøsyke lette Joan og flere av dem hun skrev om instinktivt etter kontakt med noen referansepunkter – men uten å finne noen, i de mange bølgene som slo over dem mot slutten av sekstitallet. Blant dem var en ny ungdomskultur som svermet for psykedeliske narkotika, og motstanden mot Vietnamkrigen. Hun forteller om bandet The Doors som ikke klarer å gjennomføre noen innspilling og om en mor som setter igjen barnet sitt på midtribatten på highwayen. Episodene er i hver sin ende av en skala uttrykk for en laissez-faire-holdning som Joan reagerer fysisk på, tilsynelatende uten at hun er bevisst om det før hun leser rapporten om seg selv. ”By way of comment I offer only that an attack of vertigo and nausea does not now seem to me an inappropriate response to the summer of 1968,” er utsigerens lakoniske oppsummering (Didion 1978: 15). Charles Mansons drap på sju mennesker i oktober samme år markerer for Joan i teksten slutten på sekstitallets uskyld, om den noensinne fantes. Dette er også et vendepunkt i ”The White Album”.

---

<sup>18</sup> I perioden før og etter at hun giftet seg med John Gregory Dunne, var Didion sterkt deprimeret og syk. De forlot NY etter noen måneder og flyttet til California, hvor hun bare gradvis ble bedre de neste fem årene. (Henderson 1981: 12-13)



Tekstene i *Slouching Towards Bethlehem* er skrevet samtidig med de hendelsene og fenomenene de tar utgangspunkt i, om det er et Black Panther-møte, Joan Baez' ikke-voldsskole eller et langt opphold blant hippiene i San Franciscos Haight-Ashbury-område. Didions tilstedeværelse er stort sett åpen i teksten, noen steder gjennom et "I", langt oftere i form en langt fra ubeskjeden innlevelse og påståelighet i gjengivelsen av hendelser, sammenhenger og tingenes generelle orden. Språket står i skarp kontrast til det hun selv og andre skildrer som hennes mest iøynefallende trekk: hennes legemlige veverhet og en sjenenanse på grensen til skyhet. Fysisk har hun ikke de typiske trekkene hos en hardtslående reporter. Men metodisk kan det ha gitt henne et fortrinn, fordi det skapte større rom som de hun intervjuet kunne utfolde seg i, og fylle med prat. Det hevdet i hvertfall Tom Wolfe i introduksjonen til "Some Dreamers" i *The New Journalism*, en påstand Marc Weingarten følger opp med en slags rekonstruksjon av Didions nærmest passive intervjuteknikk over 30 år senere:

Instead of pushing and prodding her subjects into revealing themselves, Didion let them fill in the awkward silences, discreetly jotting it all down in her spiral notebook. In this fashion, she achieved a rapport with her subjects that eluded most traditional reporters. (Weingarten 2006: 120)

*Skribenten* Joan fremstilles imidlertid som skarp, og noen steder nærmest kynisk utleverende. Forfatteren advarer selv leseren i forordet til *Slouching Towards Bethlehem*: Hennes jobb er slett ikke å tale folks sak, snarere tvert imot. Påstanden kulminerer i at journalister som henne selv, her omtalt som "writers", bruker folk til egen vinning.

My only advantage as a reporter is that I am so physically small, so temperamentally unobtrusive, and so neurotically inarticulate that people tend to forget that my presence runs counter to their best interests. And it always does. That is one last thing to remember: *writers are always selling somebody out.* (Didion 1968: xiv)

Men hva er det som posisjonerer Joan i teksten, og forandrer posisjonen seg gjennom forfatterskapet? For å finne ut dette, er det nyttig å bruke begrepene etos og utsigeridentitet, slik Ruth Amossy og Dominique Maingueneau har definert dem.

## **Etos**

Som vi så i sitatet over, har Joan Didion et svært bevisst forhold til skribenter generelt og seg selv spesielt, både fysisk (hun er liten) og mentalt (hun har en vilje som ofte går på tvers av intervjuobjektets, og må derfor "bruke" folk i teksten). Det er gammel lære i retorikken at all

diskurs, muntlig så vel som skriftlig, forutsetter en etos (Maingueneau 2009: 60). Diskursens påvirkningskraft kommer fra en inkarnert stemme, en tone, og gestene man assosierer med en slik integrert taler-i-teksten – en skikkelse som ikke er å forveksle med den fysiske produsenten av diskursen: den biografiske forfatter (Maingueneau 1999: 194). Den som leser eller analyserer en tekst, konstruerer uunngåelig et bilde av hvem som utsier den, den Maingueneau kaller en ”garant” for tekstens innhold. Denne størrelsen er ifølge Maingueneau å betrakte som en kropp, som kan utstyres med karakteristiske trekk av både psykologisk og fysisk art. (Maingueneau 2009: 61).

Owing to ethos, the speaker sets himself or herself up as the *guarantor* of what he or she is saying. The figure of this guarantor depends naturally on the discourse scene he or she is involved in. For ethos is a dimension of scenography. (Maingueneau 1999: 195)

Samtidig er publikum alltid en del av utsigerens konstruksjon. Ruth Amossy beskriver det som en serie speilinger av hva utsigeren forventer at publikum vil forvente, av en slik eller slik avsenderautoritet eller utsiger.

”The orator builds his or her own image as a function of the image he or she forms (...) of the representations of what a trustworthy and competent orator is in the eyes of the public as the orator imagines it” (Amossy 2001: 6)

Amossy påpeker at det er forskjell på hvordan sosiologer, som Pierre Bourdieu, plasserer utsigeren (”the orator”) utifra dennes institusjonelle posisjon, og hvordan diskursanalytikere som Oscar Ducrot og Maingueneau velger en mer aristotelisk retning og hevder at utsigeridentiteten (”the image of the orator”) bygges opp og blir konstituert av diskursen selv. Diskursanalytikerne er opptatt av at for å konstruere en passende representasjon i sin diskurs, må utsiger A tenke seg til mottaker Bs kunnskap, verdier, og språklige nivå. Utsigeridentiteten As selvpresentasjon må så oppfylle forventningene til mottaker B. (Amossy 2001: 6).

Amossys tese er at den sosiologiske og den pragmatiske etos ikke behøver å være motstridende – snarere kan de utfylle hverandre og åpnes opp ved hjelp av retorikk. Hun tar med flere elementer når hun skal demonstrere hva en ”argumentativ” lesning kan bestå av. En av disse er fordelingen av de implisitte ”roller” i sjangeren som er valgt, og stereotyper knyttet til disse rollene. En annen er de verbale strategiene utsigeren bygger sin diskurs gjennom:

Maingueneau focuses on the speaker, analyzing the way in which he or she enters into the interlocution as an appropriate self-image is constructed (Amossy 2001: 3)

Selv om utsigeren ikke er bevisst om det, er ”selvbildet” (”the image of self”) han eller hun bygger inn i diskursen, i stor grad bestemt av utsigelsesscenen, påpeker Amossy.

Utsigelsesscenen er rammen eller kommunikasjonssituasjonen som plasserer en diskurs i relasjon til interdiskursen. Den forholder seg samtidig og vekselvis til diskursens innside og dens utside, og er derfor egnet til å belyse for eksempel litteraturens selvreflektering.

En utsigelse kan heller ikke betraktes løsrevet fra den som fremfører den. Bildet publikum har med seg inn i møtet med en forfatters tekst eller tale, kaller Amossy utsigerens ”prior ethos”, tilsvarende Maingueneaus ”éthos prédiscursif” – den førdiskursive etos.

### **Didions førdiskursive etos**

Det er som allerede antydnet et visst sammenfall mellom det offentlige bildet av Joan Didion, altså hennes førdiskursive etos, og jeg-personen som opptrer i teksten: Den spinkle, sky reporteren som forsvinner i rommet og lar kildene fylle ut den pinlige tausheten, og den sensible Joan som tar verdens råskap så sterkt inn over seg at hun blir syk av det.

Et tilbakevendende motiv hos Didion er altså at hun er forsvinnende liten. Som et av de mer kuriøse eksemplene på dette er hennes selvportrett, ”tegnet” med ord i Burt Brittons ”Self Portrait: Book People Picture Themselves” (1976). Mens de andre litterære profilene faktisk *tegner* seg selv med varierende teknikk og talent, *skriver* Didion: ”This is Joan Didion Dunne. 5,2, 95 lbs. Hair Red, Eyes Hazel – Must Wear Corrective Lenses. Too thin. Astigmatic. Has no visual sense of self”. Gjennom fraværet av tegning, og den eksplisitte meldingen at hun ikke har noen visuell oppfatning av seg selv, underbygger Didion bildet av seg selv som usynlig.

Journalist Dominick Dunne fremstiller også sin svigerinne som en fysisk vever person, og hevder at hun er så lavmælt at man må lene seg mot henne for å høre henne snakke.<sup>19</sup>

Joan may be tiny. She may weigh less than 80 pounds. She may speak in such a soft voice that you have to lean forward to hear her. (Dunne 2004)

---

<sup>19</sup> Dominick Dunne: ”Diary: A Death in the Family”, magasinet Vanity Fair, mars 2004

Likevel beskriver han hennes tilstedeværelse som bemerkelsesverdig tydelig. Det er ikke godt å si om det er ettertanke eller oppreisning han tilbyr, når han i sin rapport fra brorens begravelse minner om at hun har bidratt til å definere en hel generasjon.

I had become used to Joan over the last 40 years, but that day I realized again what a truly significant person she is. She had, after all, helped define a generation. (Dunne 2004)

Kontrasten mellom den svake og forsiktige personen Joan Didion som Dunne peker på, og presisjonen og selvsikkerheten hun assosieres med av sitt publikum, kan forklares med oppbyggingen av det Amossy kaller en diskursiv etos. Etosen er satt sammen av bildet leseren har av forfatteren idet lesingen starter, og det bildet forfatteren lykkes med å bygge i teksten, som vi kan kalle den effektive etos. Dette forfatterskapte bildet kan igjen påvirkes av hvordan hovedpersonens etos fremstår i teksten, og det er dette potensialet vi nå skal se nærmere på. (Amossy 2001: 17) Ved å kartlegge de ulike forfatterbildene som kan versere i én og samme formidlingssituasjon, skal jeg nå vise hvordan Didion bruker posisjonering som litterær strategi.

### Utsigeridentitet

For å nærme oss Didions diskursive etos, må vi altså operere med flere ulike instanser. Jeg har startet med å identifisere den førdiskursive etosen til amerikaneren, stilisten og journalisten Joan Didion. Neste instans er tekstens opphavsperson, som vi kan kalle *auctor* Joan Didion. Maingueneau forklarer auktoren som en forfatter som har en relasjon til et verk, en "auteur-auctor". Denne er verken å forstå som forfatteren av kjøtt og blod, *l'auteur-acteur*, eller som garanten i en tekst, *l'auteur-répondant*, men som en forfatter med høyere status i kraft av sitt originale verk, "un texte unique". (Maingueneau 2009: 26)<sup>20</sup>

Journalistiske tekster kan i utgangspunktet ikke regnes som unike på den måten en auktors tekst er, ifølge Maingueneau. Han ser på journalistikk og politikk som tekstproduserende diskurser som skiller seg fra ren litterær aktivitet, som produserer det han kaller "selvkonstituerende diskurser".<sup>21</sup> Likevel mener han at de som publiserer en tekst med litterære trekk ("qui relèvent de la sphère esthétique") også kan være en *auteur-auctor*. Et hakk

---

<sup>20</sup> Fra det elektroniske tidsskriftet *Argumentation & l'analyse du discours* nr 3. 2009

<sup>21</sup> Med "selvkonstituerende" menes at de kjennetegnes av å etablere sin egen autoritet

høyere på statusstigen ligger altså tekster som gjennom å påkalle en kilde til autoritet er i stand til splitte sin utsigerinstans, noe som gjelder for flere av Didions tekster, som vi skal se. Slik jeg leser Maingueneau, vil det i så fall være mulig å snakke om en auktor også innenfor journalistikk, når den tar i bruk litterære virkemidler, mer enn konvensjonell rapportering.

L'activité proprement littéraire se distingue d'autres vouées également à la production de textes, comme le journalisme ou la politique, en cela que toute personne qui publie un texte qui relève de la sphère esthétique devient ipso facto « auteur-auctor » en puissance. Mais il ne sera pleinement auctor, source d'autorité, que si des tiers lui construisent une « image d'auteur » qu'il peut gérer. (Maingueneau 2009: 29)

For tydelighetens skyld vil jeg i det videre bruke jeg-personens fornavn *Joan* når jeg omtaler karakteren som opptrer på handlingsplanet, og *Didion* når jeg viser til *l'auteur-auctor* eller aukturen. Når jeg skriver Joan Didion vil jeg vise til den biografiske personen eller forfatterfiguren, *l'auteur-acteur*, som samtidig vil være den som er ansvarlig for tekstens før-diskursive etos. Med begrepet *utsiger* viser jeg til utsigeridentiteten, *l'auteur-répondent*, som også er garanten som forvalter og forvaltes av etos i teksten. Utsigeren er den som iscenesetter diskursens subjektiviteter i det Maingueneau kaller utsigelsesscenen.

### Utsigelsesscenens tre plan

Jeg vil se på utsigelsesscenen i to ulike tekster av Joan Didion i tre ledd, slik Maingueneaus diskursanalyse foreslår. (Maingueneau 2009: 111) Disse leddene representerer hvert sitt nivå: først det omfattende plan, så det generiske plan og og til slutt scenografien som organiserer rollene i kommunikasjonen. Alle tre er forankret i både innsiden og utsiden av diskursen, og samtidig i hverandre. Utsigelsesscenens komplekse struktur kan sees som en "borromeansk knute", tre ringer låst sammen til en enhet, der hver ring også har en innside og utside. De tre leddene påvirker med andre ord både hverandre og den sammenhengen hver av dem er virksom i.

Tekstene jeg vil analysere utsigelsesscenen i, er "John Wayne: A Love Song", utgitt i samlingen *Slouching Towards Bethlehem* (1968), og *The Year of Magical Thinking* (2005). Jeg vil identifisere roller i scenografien og skissere hvordan disse påvirker hverandre. Utsigeren konstituerer seg gjennom et slags ekkolodd-nettverk med de andre personene diskursen (og utsigeren selv) setter i scene. Gjennom å peke tilbake, vil dette nettverket i neste omgang kunne utvide vår forståelse av utsigeridentiteten. Ved å kartlegge utsigeren på

ulike punkter i Didions forfatterskap, vil jeg så undersøke om hennes diskursive etos forandrer seg, styrkes eller svekkes.

### **Det omfattende plan – la scène englobante**

Utsigelsesscenens første distinksjonsnivå knytter seg til hvilken type diskurs en tekst tilhører, og diskursens status i interdiskursen. Maingueneau betrakter dette som et pragmatisk, og ikke statisk, forhold, som diskursanalytikerens i likhet med leseren må identifisere, også for å bli klar over sitt eget utgangspunkt for fortolkningen. ”On doit être capable de déterminer s’il relève du type de discours (...) sur quelle scène englobante il faut se placer pour l’interpréter, à quel titre (...) il interpelle son lecteur.” (Maingueneau 2009: 111)

Som jeg viste i forrige kapittel kan Didion leses inn i flere interdiskurser, og jeg vil starte med å innlemme de to valgte tekstene mer direkte inn i disse. ”John Wayne” plasserer seg utfra de nokså konkrete kriterier jeg har vist i en nyjournalistisk diskurs. Dessuten har den en sterk gjenklang av amerikansk nasjonalmytologi. Skuespilleren John Wayne var på utgivelsestidspunktet, og er fortsatt i dag, en figur som omfatter langt mer enn en heltestereotypi: Han er en personifikasjon av den moralske retten til selv å ordne opp for seg og sine, en rett mange amerikanere har tolket helt bokstavelig – fra den enkelte håndvåpeneier, til den utenrikspolitiske diskursen<sup>22</sup>. *The Year of Magical Thinking* er noe mer problematisk å plassere, siden dens utgivelsespresentasjon er tvetydig, både plassert i en skjønnlitterær tradisjon og som en tekst som samtidig bekrefter og forsterker Didions status som ikonisk og essayistisk i elitedivisjonen.<sup>23</sup>

### **Det generiske plan – la scène générique**

Etter det første nivåets definisjon av hvilken type tekst vi har å gjøre med, diskuterer analysens neste nivå den samme talens sjanger. Til en utsigelsessjanger knytter det seg forventninger, og mottakelsen av en tekst innebærer oppfyllelse av eller brudd med disse. Men det kan foregå forhandlinger mellom flere sjangre i én og samme tekst, og med utgangspunkt i et slikt sjangerforhandlingsbegrep vil jeg åpne for en dynamisk fremfor en

---

<sup>22</sup> Kritikere har yndet å vise hvordan president George Bush d.y. i tv-taler ikledde seg Waynes rolle, og ordla seg nesten identisk med skikkelser i hans filmer, på vegne av USA i en retorisk kamp mot ”det onde”

<sup>23</sup> Jeg har argumentert for at den kan leses som ”texte unique” utfra Maingueneaus betingelser om en splittet utsigeridentitet og påkalling av en ytre legitimerende kilde (Strøm 2009: 13)

statisk forståelse av Didions sjangerbruk. I den sammenhengen vil jeg også trekke inn nyere, norske refleksjoner over hvilke krav som skal stilles til reportasjen som sjanger. Kristin Asdal peker på at sjangerdefinisjonene ikke kan være statiske:

(...) vårt begrep om sjangerforhandlinger: at sjangerkomponenten i en tekst (...) ikke er gitt en gang for alle og heller ikke nyter den klassifikatoriske entydighet som den ofte er blitt tilskrevet, men hele tiden er objekt for forhandlinger, som dels utspiller seg i teksten selv, dels i lesningene av den. Kjennetegnet ved disse forhandlingene er at de er åpne og gjensidige. (Asdal m. fl. 2008: 212-213)

For å sirkle inn sjangrene som kan tenkes å kappes om plass i de tekstene jeg undersøker og lesning av disse, vil jeg starte med eksempelet som diskursivt spriker minst.

”John Wayne – A Love Song” ble første gang publisert i en avis, *The Saturday Evening Post*, i 1965, og har derfor en klar sjangerforventning knyttet til seg som journalistikk. Den oppfyller også uten unntak de nevnte journalistiske sjangerkravene til både Wolfe og Jo Bech-Karlsen, som jeg skal presentere mer utførlig i kapittel III. Men her skjer forventningsbrudd som ble særlig tydelige da teksten opprinnelig sto på trykk, åtte år før Wolfes utlegning om ”den nye journalistikken”. Den fremtredende plassen jeg-personen inntar i fortellingen umulig å overse, og utsigerens lek med identitet, illusjon og virkelighet styrker en påstand om at selvbiografien også her er representert ved forhandlingsbordet.

Det neste eksempelet spriker mer, og plasserer seg mellom flere sjangre, som den gjorde det mellom interdiskursene. Fortellingen i *The Year of Magical Thinking* er holdt i første person, og omfatter betraktninger fra et langt samliv og personlige notater som handler om Joan Didion, slik at det gis inntrykk av at vi leser en selvbiografi. Samtidig er fenomener som savn, sorg og selvoppholdelsesdrift under emosjonelt press også lagt under lupen, og det er disse som styrer Joans bevegelser i handlingen, fordi hun har gitt seg selv oppgaven å studere dem. Undersøkelsen foregår på flere ulike plan. Hun bruker journalistiske metoder, hun bruker referanser til litteratur, medisinske håndbøker og psykologi. Joan Didions kjente navn og sosiale status blant ”New York Times-eliten” og amerikanske intellektuelle påvirker også sjangerbestemmelsen, slik jeg ser det.<sup>24</sup> Hun skriver ingenting om at Quintana Roo Dunne døde rett etter at boken ble avsluttet, men *før* den ble trykket, og det svekker lesningen av boken som enkel selvbiografi: Da ville en så fundamental endring i den berømte biografens

---

<sup>24</sup> Det første Joans agent og mangeårige venn gjør når hun blir forelagt dødsfallet, er å ringe ”chief obituary writer” Christopher Lehmann-Haupt i *The New York Times* (Didion 2005: 31)

liv fått en selvfølkelig plass, om bare i et etterord eller en note. La oss derfor se på noen mer generelle sakprosadefinisjoner.

”Sakprosa (av sak) prosa (stil) som legger hovedvekten på innholdet (og ikke på formen), normalprosa.”(Bokmålsordboka 1986<sup>25</sup>). Men det er ingen tvil om at Didions litterære karakteristika, som gjentakelser av vendinger og sitater<sup>26</sup>, i stor grad tjener form så vel som innhold. Definisjonen er bare delvis dekkende. Didion utdyper også selv i intervjuer hvordan form er avgjørende for hennes prosjekt.

Jeg har alltid ønsket å skape en kontakt med leseren. Og raskt skjønnte jeg at jeg kunne oppnå denne kontakten gjennom *måten* setningen fungerte på, mer eller mindre uavhengig av *hva* jeg faktisk sa i de setningene. Hvis setningen fungerte på en spesiell måte, mer litterært, så kom jeg igjennom. Da nådde jeg frem. (Langeland m. fl. 2008: 68)

Finn Jors definisjon av sakprosa lar følelser og opplevelse utgjøre et skille.

Mens skjønnlitteratur retter seg mot menneskers følelsesliv og opplevelsessevne, retter sakprosaen seg like selvfølkelig mot deres intellekt. Sakprosa meddeler kunnskap, den vil forstås. (Johnsen 1995: 77)

Men som vi har sett av utsigelsesrammen kan *The Year of Magical Thinking* forstås som en appell til både følelser og forstand.<sup>27</sup> Det er så langt vanskelig å finne dekning for at dette er ren sakprosa.

Kravene til den journalistiske reportasje har vært at den skal være faktabasert og aktuell, påpeker Jo Bech-Karlsen.

Kravet om aktualitet er like grunnleggende som faktakravet. Når det dreier seg om begivenheter fra fortiden, er nøkkelordet ”aktualisere”(...) gjennom nye synspunkter, eller ved å sette dem i nye sammenhenger, på en måte som gjør det interessant og aktuelt i dag. (Bech-Karlsen 2007: 21<sup>28</sup>)

Det forventes at fortiden iscenesettes og aktualiseres, at skriftlige og muntlige kilder blir utlagt og bruken av dem dokumentert. Det skulle bety at journalistikk ikke er forenlig med et åndelig nivå der deler av handlingen foregår i en ”magisk” tankeverden; der tro og tvil er

---

<sup>25</sup> Johnsen 1995: 57

<sup>26</sup> Eksempel: ”You’re safe. (...) I’m here. (...) Everything is going to be alright” (s 96-97), ”The one more day I love you more than. As you used to say to me” (s 207, s 177, s 69)

<sup>27</sup> Johnsen motsier begge de nevnte definisjonene av sakprosa, selv om han erkjenner dem en teoretisk mulighet. Siden form og innhold ikke er entydig avklarte begreper, er det vanskelig å måle hvilken prosent de utgjør av en helhet. Dermed blir disse tekstkategoriene vanskelig å stille opp som absolutter. (Johnsen 1995: 59)

<sup>28</sup> Egil Fossum ”Er nå det så sikkert?”(1991)



operative krefter. Men utsigeren i *The Year of Magical Thinking* slår allerede i innledningen fast at de sedvanlige verktøyene ikke strekker til. "This is a case in which I need whatever it is I think or believe to be penetrable, if only for myself." (Didion 2005: 8). Garanten kan med andre ord selv ikke garantere for journalistikkens kriterier idet hun står på terskelen til teksten: Fakta må om nødvendig vike for det "I think" eller "believe". Sjangerkriteriet om aktualisering, å gjøre det som blir fortalt vesentlig *for den andre*, er heller ikke et utgangspunkt: Hun skriver "If only for myself". (Didion 2005: 8).

Med nyjournalistikken kom det nye krav til journalisten og hennes handlingsrom. Tom Wolfe fremholdt nemlig at nærheten i tid mellom et opplevd handlingsforløp og dets gjengivelse er et premiss for journalistisk kvalitet. Slik sett åpnet han for at memoar- og selvbiografisk prosa per se kan sies å være journalistikk, dog av fallende viktighet etter hvor lenge etterpå det når et publikum. Han mente derfor at forfatteren Norman Mailers trådte i den journalistiske orden med artikkelen "The Armies of the night", som fylte en egen utgivelse av Harper's Magazine. Den var egentlig en memoar, men skrevet så tett på hendelsene at den fikk journalistisk kraft.

This was Norman Mailer writing a memoir about an anti-war demonstration he had become involved in, 'The Steps of the Pentagon.' The memoir, or autobiography, is an old genre of nonfiction, of course, but this piece was written soon enough after the event to have a journalistic impact. (Wolfe : 42)

Dette gjelder i så fall også for Didions memoarer, som ikke bare er skrevet rett etter, men også underveis i begivenhetenes forløp.

På det generiske plan kan vi med det oppsummere at *The Year of Magical Thinking* pendler mellom selvbiografi, journalistisk reportasje, og en emosjonell eller litterær sakprosa.

## Scenografi

Min påstand er at Didions svake fysiske fremtoning fører paradoksalt nok til at utsigeren i tekstene fremstår som sterk. Bakgrunnen for at dette kan skje, skal vi diskutere når vi nå entrer nivået der metaforen om iscenesettelse virkelig kommer til sin rett. Hittil har vi sett hvordan scenen etableres, nå er turen kommet til det som skal skje i selve "scenerommet", med utsiger som regissør og primus motor. For å synliggjøre hvem som deltar i "spillet" og hvordan handlingen fører personene til ulike scenografiske posisjoner, vil jeg beskrive denne "indre scenen" langs tre tenkte bærebjelker eller *akser*: Én for identitet, én for rom og én for tid. Disse aksene bygger ut scenerommet i flere dimensjoner, og gjør det lettere å måle

hvordan scenografiens personer beveger seg. Posisjonene de inntar styrker eller svekker hvordan vi opplever dem i teksten. Når Joan presenteres som tynn, tilbakeholden og sjenert står hun for eksempel nærmere et minimumspunkt på akse for identitet, mens et tydelig og handlekraftig jeg står i en maksimumsposisjon.<sup>29</sup>

En utsigelse avhenger av sin særegne scenografi, som legitimerer den og gir den autoritet. Utsigeren er *både* opphavet til, og samtidig et produkt av denne scenografien, som organiserer samspillet mellom forfatter og leser, og tildeler diskursive posisjoner som ”jeg”, ”du”, ”dem” eller ”det”, kanskje ”vi” eller ”dere”. Diskursens ”du” er å forstå som en medutsiger, som gjennom utsigerbevisstheten knyttes til en rolle som utsigelsen forutsetter og samtidig bestemmes av. Medutsigerbegrepet (*le coénonciateur*) viderefører Maingueneau fra lingvisten A. Culioli. Han velger å bruke det fremfor ord som *destinaire* (mottaker), for å understreke at det dreier seg om to parter som deltar aktivt i kommunikasjonen. Den er en ”samutsigelse”, kontinuerlig påvirket av tolkning og reaksjon.

En effet, quand l'énonciateur parle, le *coénonciateur* communique aussi: Il s'efforce de se mettre à sa place pour interpréter les énoncés et l'influence constamment par ses réactions. (Maingueneau 2009: 24)

Scenografien konstituerer også en større verden, ved å plassere subjektivitetene som ”befolker” diskursen *i forhold til* hverandre.

## Scenografi i to Didion-tekster

I ”John Wayne: A Love Song” trer det frem et handlingens ”jeg” allerede i første setning. Det er sommeren 1943 og Joan er åtte år. Hun befinner seg på en militærbase i Colorado Springs med sin far, mor og lillebror. At utsigeridentiteten er større enn denne åtteårige jenta, blir klart i den påfølgende setningen. Den tar nemlig opp i seg hele sommeren sett i fugleperspektiv, bokstavelig talt: Vinden som blåste sesongen igjennom og flyttet alt støv fra Kansas til

---

<sup>29</sup> Maingueneau bruker et tilsvarende akse-system i sitt bilde av de *paratopiske koblerne* i selvkonstituerende diskurser. Fordi scenografien har både en innside og en utside, sprenger den tekstens indre historiske rom. For å analysere denne dobbeltforankringen, bruker Maingueneau begrepet *paratopisk kobler*: Ved å finne stereotyper hun kjenner igjen i tekstens normalhandlingsplan, det topiske, kan medutsiger bidra til å sette et ellers lukket verk inn i sin egen kontekst. Disse koblerne er altså elementer som tilhører både språket (i teksten) og verden (det sosiale rom, konteksten). De er paratopiske, det vil si dislokaliserte, og det er nettopp i koblingen utsigeren er å finne (Maingueneau 2004: 174). For å måle hvor i dette spennet koblerne befinner seg, og om de forflytter seg, bruker han akser knyttet til identitet, rom og tid som målestokk.

Colorado. Utsigeren ser handlingen i retrospekt, og vi forstår at det finnes en voksen utgave av den lille jenta. Ved hjelp av fri indirekte diskurs forteller denne voksne Joan at jenta ofte var i messa og så på det kunstige blå regnet bak baren, men at det ikke var underholdning nok i det for en hel sommer. Slik hadde det seg at hun ”møtte” John Wayne for første gang.

The rain interested me a good deal, but I could not spend the summer watching it, and so we went, my brother and I, to the movies. We went three and four afternoons a week, sat on folding chairs in the darkened Quonset hut which served as a theater, and it was there, that summer of 1943 while the hot wind blew outside, that I first saw John Wayne. (Didion 1968: 29)

Her presenterer jeg-personen han som ifølge artikkelens tittel er hovedobjekt i historien – eller er han nå egentlig det? På siden som følger fremtrer Joan på nytt: Nå definert utfra John Wayne, eller de drømmene, rollene, stereotypene han ble et symbol på. Det blir fortalt at hun ikke vokste opp til å bli noen westernheltinne. Utsigeren tar for gitt at bildet av den selvsagte maskuline initiativtaker, premissleverandør, Den amerikanske mannen – som utgjør omrisset til Den amerikanske kvinnen – har utlevd seg selv når ”vi” kommer inn i fortellingen. Verken Joan eller ”du” passer inn i bildet, og mennene ”vi” møter gjør det heller ikke. Og det er mer: John Wayne har fått kreft.

There it was, the rumor, and after a while the headlines. ”I licked the big C,” John Wayne announced, as John Wayne would, reducing those outlaw cells to the level of any other outlaws (...) (Didion 1968: 32)

Dette er den eneste konfrontasjonen han ikke kan skyte seg fri fra, og dermed brytes normalplanet: Helten er ikke lenger udødelig og sin egen herre. En ny verdensorden har omsider innhentet også han som hele tiden hadde vært portvokteren til en fri tilværelse der menn fikk være menn, der man når som helst kunne løfte jenta opp på hesteryggen og ta henne med seg dit han synes de hører hjemme. I hans verden finnes ikke sykehussenger med blomster og smertestillende og tvungne smil.

And in a world we understood early to be characterized by venality and doubt and paralyzing ambiguities, he suggested another world, one which may or may not have existed ever but in any case existed no more: A place where a man could move free, could make his own code and live by it; a world in which, if a man did what he had to do, he could one day take the girl and go riding through the draw and find himself home free, not in a hospital with something going wrong inside, not in a high bed with flowers and the drugs and the forced smiles (...). (Didion 1968: 31)

Rollene er tildelt, scenografiens ”de”er gamle dagers helter, mennene på filmsettet som gjenopplever gamle historier og holder hverandres illusoriske udødelighet oppe (”Right,” John Wayne drawled. ”I’d kill him” (Didion 1968: 34). ”Jeg” og ”vi”er etablert i en

postidyllisk, uoversiktlig, nostalgisk og lett desillusjonert ny verden, der den gamle orden ligger som en svunnen drøm. Likevel er verken ”jeg” eller ”vi” uten håp, det er fremdeles mulig å ”lære å elske” det nye. (Didion 1968: 30).

Når *The Year of Magical Thinking* kommer ut 40 år senere, ser rollelisten annerledes ut, men det iscenesatte ”jeg” bærer mange av de samme trekkene som piken i fortellingen om John Wayne. Joan er gjennom et langt liv blitt ”tatt med”, og når ingen (mann) lenger er der til å ”ta henne med” videre, finner hun seg selv i en tilstand av venting. Dette forflytningsmotivet blir gjort fysisk, hun beholder skoene til den døde ektemannen, ”he would need his shoes if he was to return”. (Didion 2005: 37) Også det diskursive ”vi” er beslektet i de to tekstene. På den romantiske siden kan ”vi” være alle som elsker noen, og samtidig er ”vi” fremdeles opplyste, sekulariserte mennesker. Men det er ikke lenger snakk om tilstander der lovmessigheten er opphevet, men det er tvert imot en ny lovmessighet: En forventet stålkontroll. ”Vi” er vant til å beherske det meste, ”*information is control*” (Didion 2005:94). Ektemannen John Gregory Dunne innehar en større plass i handlingen her enn han har i ”John Wayne”, og datteren Quintana er kommet til. Diskursens ”dem” eller ”det andre” er også representanter for systemet, logikken, og på en måte de samme som ”oss” – med den forskjell at rasjonaliteten for ”dem” ikke har slått sprekker ennå. ”De” er ikke klar over hvor irrasjonell sorg egentlig kan gjøre ethvert fornuftig, normalt ikke-troende menneske. Tekstens ”du” er selv er ”ethvert” menneske, som dermed uunngåelig har følt eller vil føle tapet over å miste noen.

Scenografien har som vi har sett samtidig både en innside og en utside, og tillater også at posisjoner endres underveis, slik kan medutsiger bidra til å sette ellers lukket verk inn i sin egen kontekst. For å spore slike forflytninger, stiller jeg opp noen akser å angi de scenografiske personers posisjoner langs, både underveis i en tekst og i forfatterskapet. Jeg velger å bruke parametrene tid, rom og identitet.

## **Romdimensjon**

I ”John Wayne” følger vi jeg-personen Joan fra hun er liten jente i militærleirens manneverden, via rollen som et i teksten usynlig feminint innslag ved en nok en maskulin forsamling på westerinnspilling i Durango, Mexico, og i siste scene: Sammen med ektemannen på en dyr restaurant, også den i Mexico, med John Wayne og hans familie.

Handlingen beveger seg scene for scene fra inngangen i Colorado Springs gjennom tid og rom til "the very country of the dream" – hvilket i dette tilfellet er geografisk lokalisert i Durango, Mexico. Her finner Joan John Wayne i ferd med å spille inn sin 165. film, som er blitt utsatt i lang tid grunnet Waynes kreftsykdom. På skrive-tidspunktet befinner utsigeren seg "i et annet land", men mye tyder på at det betyr hjemme – ikke i barndommens USA, men en ny og like fullt amerikansk virkelighet, strippet for illusjoner.

Utsigeren gir "Drømmenes land" en eksplisitt uttalt dobbeltbetydning, hele teksten er et spill med illusjoner og lagvis identitet. John Wayne heter egentlig Marion Morrison og vokser opp som en vanlig gutt i Glendale. Stjernen John Wayne blir kjent gjennom en rekke stereotype westernfilmer, åpenbart fiktive – men avviser gang på gang at han "spiller": "How many times do I gotta tell you, I don't act at all, I *re-act*", insisterer han. Hans påstand er således at filmenes helterolle gestaltes av en skikkelse som ikke bare *spiller* helt, men som *handler* helt – i kraft av sin stjernestatus, som Marion Morrison ikler seg gjennom sin stjerneidentitet, John Wayne. Dette bekreftes når en ung medspiller i filmen, Michael Anderson, får skussmål i samme gate: "He don't act, it's right from the heart," said Hathaway, patting his heart". (Didion 1968: 39). Utsigeren viser frem dette, og spenner slik opp en distanse: Hun befinner seg et sted der hun kan se at dette er en del av illusjonen. På samme måte oppstår det en viss ironi når Wayne forteller hvorfor han bærer en relativt ny cowboyhatt: Han har nemlig lånt bort den gamle som han var så glad i til skuespilleren Sammy Davis, og da han fikk den igjen var den blitt formløs og ubrukelig – angivelig fordi folk har spøkt med at Davis slett ikke er rett mann for hatten. "I think they all pushed it down on his head and said *O.K., John Wayne* – you know, a joke." (Didion 1968: 37). For hvem kan egentlig bære John Waynes hatt? Identitetsspillet understreker at Joan befinner seg på gyngende grunn på handlingsplanet – for hvem er det egentlig hun møter i "the very country of the dream"? Dette åpenbarer et dilemma for medutsigeren – er Joan selv illusjon eller realitet?

I have as much trouble as the next person with illusion and reality, and I did not much want to see John Wayne when he must be (or so I thought) having some trouble with it himself, but I did (...) (Didion 1968: 32)

I siste scene er det Wayne selv som overtar regien: På restauranten inntreffer plutselig et stemningsskifte, og Joan forstår ikke straks hvorfor. Tre musikere er dukket frem nærmest fra intet, og Wayne bestiller fransk, eksklusiv hvitvin til alle rundt bordet, og rød Bordeaux til seg selv (omtalt i tredjeperson, "the Duke"). De skåler, og omsider demrer det for Joan hva som

er bakgrunnen for stemningen: Musikerne spiller temaet fra ”The High and the Mighty”, Waynes film fra 1954 – illusjonen er igjen sluttet rundt dem.

At illusjonen er den bærende romdimensjonen i teksten, fremtrer tydelig når den eneste medutsigeren bes ta *fantasien* til hjelp for å se, er den virkelige, biografiske mannen bak ”John Wayne”: Marion Morrison. ”Imagine Marion Morrison in Glendale. A Boy Scout, then a student at Glendale High.” (Didion 1968: 31). Ved å plassere ham, den hverdagslige nabogutten, på utsiden av tekstens handling, lokkes leseren på inn på utsigelsesscenens innside, og inviteres dermed til å betrakte sin egen verden ”utenfra”. Det er et effektivt grep som kobler diskursens innside og utside, og slik kontekstualiserer teksten i medutsigerens eget sosiale rom, slik jeg beskrev det i kapittel II.

I *The Year of Magical Thinking* er romdimensjonen fysisk sett begrenset til USA, fordelt mellom Joans hjemby på skrivetidspunktet, New York, og flere av hennes tidligere hjem i California. I New York begrenser også handlingen seg i stor grad til Joans leilighet. Når datteren Quintana forblir i en perifer posisjon gjennom hele teksten, henger dette sammen med at hun er plassert på sykehus eller endog i koma. John er det motsatte, han er overalt, han er ”hjemme”. På skrivetidspunktet kan vi tenke oss utsigeren foran en pc i leiligheten der Joan har tilbragt mesteparten av de siste årene i tett symbiose med sin nå avdøde skrivepartner og ektemann (Didion 2005: 6, 224). Gjennom hele boken holder utsigeren en fysisk posisjon nær ham, i hans etterlatte eiendeler, klær, notater, hans og hennes bøker et cetera, mens mentalt er hun nærmere leseren, idet hun kretser rundt deres felles minner, rominndelingen i husene de har delt, vel vitende om at alt dette er fortid. Handlingens ”jeg”, Joan, befinner seg et ganske annet sted på aksen, hun anstrenger seg til det ytterste for å *unngå* (hjemme)stedene som utsigerinstansen penetrerer (Didion 2005: 114-115). Joan vil at alt skal være som før, forutsigbart inntil det absurde. Hun følger ritualer, som å spise eksakt samme frokost hver eneste dag, hjemme eller på det samme hotellet. Hun tviholder på håpet om at døden kan reverseres, at datteren kan bli frisk. Slik sett er hun fjernere fra leseren, det diskursive ”du”, som allerede fra start vet at dette ikke vil skje. Joan forsøker å være en beskyttende mor for Quintana, ute, men har ikke våpnene som skal til, og både mor og datter ender i stedet i nokså isolerte, både fra hverandre og fjernt fra ”hjemme”.

Det viser seg at handlingsforløpet, eller tiden som går, beveger de to jeg-posisjonene nærmere hverandre: Mens den pinlig nøyaktige utsigeren i slutføringen av narrativet tar seg i å glemme rom i sin rituelle gjennomgang av hjemmene (Didion 2005: 226), vinner Joan sakte

men sikkert tilbake kontrollen over sitt eget liv, og er fysisk tilbake i New York – alene, men trygg ute blant folk igjen, på Lexington Avenue, trygg nok til at hun kan stoppe opp midt i trafikken og være den ene mot strømmen (Didion 2005: 225). Året er omme.

Utsigerens plassering av Joan på akkurat her er ikke tilfeldig. Valget av sted er en interdiskursiv referanse til et annet og beslektet øyeblikk, beskrevet i ”Goodbye to all that”<sup>30</sup>. Det er nemlig ved å stoppe opp på Lexington Avenue Joan forstår at hun har forlatt barndommens California og kommet det nærmeste hun noensinne kommer det å høre hjemme i New York – samtidig som hun vet at det er en pris å betale for denne overskridelsen. Disse hendelsene på Lexington Avenue er de få øyeblikkene som beskrives som synkronisert: der utsigeren lar Joan fange seg selv, og forstå hvem hun er, i dette øyeblikk – ikke sett i forhold til fortiden eller fremtiden (den er der, men fortrenses et kort sekund).

I was late to meet someone but I stopped at Lexington Avenue and bought a peach and stood on the corner eating it and knew that I had come out of the West and reached the mirage. I could taste the peach and feel the soft air blowing from a subway grating on my legs and I could smell lilac and garbage and expensive perfume and I knew that it would cost something sooner or later – because I did not belong there, did not come from there – but when you are twenty-two or twenty-three, you figure that later you will have a high emotional balance, and be able to pay whatever it costs. (Didion 1967: 228-229)

Om Joans bevegelse på identitetsaksen kan bekrefte en slik ”kontoutskrift”, er et interessant spørsmål, som utsiger lykkes i å stille implisitt – nettopp ved å plassere sin heltinne på det samme stedet flere tiår senere.

Også sluttordene i *The Year of Magical Thinking* er et ekko av denne tidligere teksten, og gjenklangen omfatter også ”John Wayne”, som eksemplet under viser..

He told me that. No eye is on the sparrow but he did tell me that. (Didion 2005: 227)

And then one morning in April (we had been married in January) he called and told me that he wanted to get out of New York for a while, that he would take a six-month leave of absence, that we would go somewhere. It was three years ago that he told me that, and we have lived in Los Angeles since. (Didion 1968: 227-228)

Akkurat som utsigeren i ”John Wayne” sier om jeg-personen Joan, at mennene hun har møtt har *tatt henne med* til steder, posisjonerer hun i 2005 en Joan som nok en gang er *blitt med*. Hun er ikke den aktive part, den som flytter eller en gang ytrer et ønske om forandring – hun registrerer bare hendelsene, og hvem som setter verden i bevegelse. Uten det synlige negative

---

<sup>30</sup> Opprinnelig publisert i Saturday Evening Post under tittelen ”Farewell to the Enchanted City”(1967)

fortegnet som Georgia O’Keeffe utstyrer dem med, er det ”the men” som setter premissene. ”...the men I have known have had many virtues and have taken me to live in many places I have come to love (...)” (”John Wayne, A Love Song” Didion 1968: 30)

Joan i *The Year of Magical Thinking* står slik ved en korsvei på flere enn ett plan, idet hun erobrer Lexington Avenue på nytt. Det gjenstår ingen utenom henne selv til å ta henne med.

Kort oppsummert har vi sett at utsigelsen i tillegg til fysiske romlige scenskift beveger seg ut og inn av et illusjonsrom, spesielt i ”John Wayne”, der defineres et ”drømmeland”. Nesten som strukturen i en dannelsesroman forflytter jeg-personen seg hjemmefra, til landet der ute, og hjem igjen. I *The Year of Magical Thinking* skjer en parallell forflytning, fra en håndfast scene hjemme i leiligheten, via en sfære av tro og tvil, før hjemmet etableres på nytt: denne gangen som Joans, og Joans alene.

### **Tidsdimensjon**

They did not quite get the beat right, but even now I can hear them, in another country and a long time later, even as I tell you this. (Didion 1968: 41)

Ytre sett foregår handlingen i ”John Wayne” i tre tidslag. Det første er sommeren 1943, da Joan var åtte år. Så befinner hun seg på innspillingen av filmen ”The Sons of Katie Elder” i Mexico, over 20 år senere, og til sist plasseres Joan i en uspesifisert tid ”i et annet land, en god stund senere”, der også skrivetidspunktet må antas å ligge. Likevel er det noe som forstyrrer denne tidsaksen, nemlig muligheten av at hele fortellingen er et bilde på en ”fortid” som nå er i ferd med å renne ut i sanden.

Det er jo ikke direkte fortiden som presenteres – for dette er en tid som ”may or may not have existed” (Didion 1968: 31). – kan hende har den aldri eksistert. Det er en illusjonsverden, med klare nasjonalromantiske innslag fra en tid det prediskursive etos Joan Didion er solid knyttet til gjennom egen familiemytologi. Tidsaksen er likevel viktig – for uavhengig av om det er et ønskebilde eller en romantisk fortid hun maler opp, er noe ugjendrivelig slutt: ”in any case existed no more”. (Didion 1968: 31)

I *The Year of Magical Thinking* skjer narrasjonen stort sett i retrospekt, i minst to fortidsstadier. Livet med John er fortid, og utgjør en normalitet som står som resonnansbunn helt til året er over, og det med ett ikke finnes noe ”i dag for et år siden”, da alt var normalt (Didion 2005: 225). Handlingen befinner seg ofte et sted i midten, mens Joans undersøkelse finner sted underveis, eller som rekonstruerte minner. Men tidspunktet for selve



skrivehandlingen må forstås som sent i det året hun har satt av, noe til og med etterpå.<sup>31</sup> Med tiden er utsigers innsikt økt, slik at hun er mer opplyst enn jeg-personen Joan, og også leseren.

I put the book back in the shelf. It would be some months before I remembered to confirm that the lines were in fact E. E. Cummings. (Didion 2005: 41)

Joans økende innsikt skjer i to retninger: Hun ser fortiden klarere, så klart at hennes egne romaner fylles med ny mening. Samtidig blir hun åpnere i sitt syn på fremtiden. (Strøm 2009: 9)

Når året er omme befinner vi oss i flukt med utsigelsestidspunktet, handlingen er i presens, og Joan og utsigeridentiteten er ikke lenger posisjonert som motpoler (Didion 2005: 227).

Begge tekstene kjennetegnes kort oppsummert av utsigers bruk av flere tidsplan, og underveis mellom dem skjer en utvikling i både leserens og jeg-personen Joans innsikt. Slik forandres både utsigerens egen posisjon, og den til Joan i teksten – og ikke minst forholdet mellom dem.

## **Identitetsdimensjon**

Joans tilstedeværelse i ”John Wayne” ledsages hele veien av kommentarer til hvorfor hun er der – hvorfor hennes barndomsminner er vesentlige for fortellingen, for utsigelsen, og for leseren – ”deg” – som medutsiger.

I tell you this neither in a spirit of self-revelation nor as an exercise in total recall, but simply to demonstrate that when John Wayne rode through my childhood, and perhaps through yours, he determined forever the shape of certain of our dreams. (Didion 1968: 30)

Likevel fremgår det etter hvert at ”jeg”-et spiller en annen rolle i denne teksten enn bare å være tidsvitne: Hun gjør det mulig for utsiger å posisjonere seg i forhold til en fiktiv actionhelt, John Wayne.

Joan tar forbehold om hvor virkelig den verdenen hun pensler ut egentlig er. Hun er som vist over ikke noe bedre enn noen annen til å skille mellom illusjon og virkelighet. (Didion 1968: 32). Hvor virkelig den lille jenta som ser John Wayne-filmer på løpende bånd gjennom en barndom omgitt av maskuline kulisser, er vanskelig å si, og hun har heller ingen stor rolle i teksten. Hun forholder seg til illusjonshelten John Wayne – og når den voksne Joan skal møte

---

<sup>31</sup> ”I am writing now as the end of the first year approaches.” (Didion 2005: 212)

ham i levende live, så å si, har noe skjedd som har forrykket hans posisjon på identitetsaksen: Helten er sårbar. I det som må karakteriseres som det mest ”virkelige” øyeblikket i teksten, der både Joan og John Wayne på det nærmeste har trådt ut av illusjonen, er under middagen med sine respektive familier. Det som da skjer, er det forunderlige, men logiske, at John Waynes ansikt ikke lenger er kjent, men med ett er blitt et fremmed – all den tid de for første gang overskrider det kunstige forholdet man har i en drømmeverden. ”Alle” kjenner ”John Wayne”, ingen kjenner John Wayne – og nå er det ham Joan ser.

We had a lot of drinks and I lost the sense that the face across the table was in certain ways more familiar than my husband's. (Didion 1968: 41)

Joan selv er ikke lenger synlig, idet vi følger henne i felten i Mexico. Mennene rundt bordet er tilsynelatende upåvirket av at hun er der, praten går om hva chili gjør med fordøyelsen dagen etter, og hvordan de er på jobb uten kona: ”they sealed their camaraderie by making gentle, old-fashioned fun of wives, those civilizers, those tamers”. (Didion 1968: 38)

Etter å ha blitt presentert som en fysisk størrelse i starten av handlingen, en jente på åtte år, går hun over til å bli skildret gjennom hvem hun IKKE er: Hun er *ikke* vokst opp til å bli en slik kvinne som westernfilmene fremstiller som heltinner. Og det som i stor grad påvirker vilkårene for hvem hun er eller blir, er mennene hun møter.

As it happened I did not grow up to be the kind of woman who is the heroine in a Western, and although the men I have known have had many virtues and have taken me to live in many places I have come to love, they have never been John Wayne (...) (Didion 1968: 30)

Men det er ikke bare Joan som fremstilles i negativ, noe slutten av sitatet viser: Mennene hun har kjent har heller ikke vært John Wayne. Ved selv å stille seg *på innsiden av* illusjonen, erobrer utsiger det sosiale rommet rundt utsigelsesscenen ved å plassere Joan *utenfor* illusjonen.

I *The Year of Magical Thinking* er det enda tydeligere hvordan utsiger posisjonerer seg ved å plassere ”jeg”-personen i en annen ende av identitetsaksen: På et minimum. I teksten møter vi en kvinne som har hatt en mann, som uten å være John Wayne absolutt har tatt henne med til steder hun har kommet til å elske, og i det hele tatt lagt en god del premisser for hvordan hun har levd sitt liv. Utsigeren lar henne åpne fortellingen ved å henvise til et dokument hun opprettet ”en dag eller to eller tre” etter at ”the fact” inntraff – mannen er død.

At auktor Joan Didion og jeg'et som konstitueres i teksten ikke er sammenfallende, kan underbygges ved å trekke inn en annen kilde. Mer enn et år før Didions bok kom ut, skrev forfatter Dominick Dunne detaljert om sin brors død i sin "Diary"-spalte i Vanity Fair med tittel "A Death in the Family". Om svigerinnen Joan skrev han at hun eksplisitt fortalte ham at hun straks hadde forstått at John var død:

That night, after leaving the hospital, they didn't feel like going to a restaurant, so they went directly back to the apartment. Once inside, John sat down, had a massive heart attack, fell over, and died. "The minute I got to him, I knew he was dead" Joan said. She was crying. "The ambulance arrived. The medics worked on him for 15 minutes, but it was over. (Dunne: mars 2004)

I *The Year of Magical Thinking* lar utsigeren Joan nøle med denne erkjennelsen i flere døgn, kanskje uker. Men hos Dunne får hun si at hun umiddelbart visste at han var død: "The minute I got to him."

Åtte måneder etter dødsfallet setter Joan seg fore å lese loggen som føres av vakthavende i bygningen. Dens kliniske gjengivelse av husets tilstand, inkludert som i dette tilfellet, dets beboere, legges frem for henne. Medutsigerens blikk dras mot den nakne dagligdagsheten loggen tilfører Johns død. Hans sorti på en bære nevnes på lik linje med konstateringen av at en lypære må skiftes.

NOTE: Paramedics arrived at 9:20 p.m. for Mr. Dunne. Mr. Dunne was taken to hospital at 10.05 p.m.

NOTE: Lightbulb out on A-B passenger elevator (Didion: 20)

Utsigeren inkluderer denne siste delen av passasjen bevisst, for en effekt. Mens Joan kommenterer den ikke, hun slår bare fast at iakttagelsesevnen svikter. Hun la slett ikke merke til at lyset var gått i heisen, verken når hun følger sin manns bære og ambulansepersonalet ned klokken 10.05, og heller ikke når hun senere på kvelden tar samme heis opp igjen til leiligheten – alene. Her lar hun nok en observasjon gli stille forbi, noe utsigeren ikke gjør: Ingen noterer det faktum at Joan Didion kommer hjem igjen og tar heisen opp til leiligheten. Hun er usynlig på dette tidspunkt i fortellingen: ikke bare for seg selv, men også for de loggførende dørvaktene.

The A-B elevator was our elevator, the elevator on which the paramedics came up at 9.20 p.m., the elevator on which they took John (and me) downstairs to the ambulance at 10.05 p.m., the elevator on which I returned alone to our apartment at a time not noted. (Didion: 20)

Utsigeren ser henne, og utstyrrer henne med et parentes rundt sin egen tilstedeværelse: "(and me)". Hun har jo også passert vaktene og dratt på sykehuset, som Mr. Dunne – unotert.

Som vi har sett er dette ikke noen enestående fremstilling av at Joan fremstår som tilnærmet usynlig. Men i denne boken brukes denne minimumsposisjonen på identitetsaksen mer fundamentalt og konkret enn tidligere. Den som har gjort Joan synlig de siste 40 årene, er borte: "For forty years I saw myself through John's eyes." (Didion 2005: 197)

Det faktum at hennes faste "første leser" gjennom 40 år dør, understrekes ved flere henvisninger til Johns øyne, og hvordan de nå er borte. Først fungerer de som det endelige dødsbeviset.

Yet each time I read the official sheets I noticed a new detail. (...) "Fixed and dilated" pupils. (...) Fixed circles of impenetrable blackness. Yes. That was what the ambulance crew saw in John's eyes on our living room floor. (Didion 2005: 202)

Senere ringer en representant for sykehuset med en forespørsel om organdonasjon – og det står med ett klart for Joan hva han er ute etter: John Gregory Dunnes hornhinner. For vår tolkning er det imidlertid ikke mest interessant om hun har rett i sin antagelse, men refleksjonen denne tanken åpner for: Hun er usynlig, han er den som har sett henne, og nå er han borte.

Why make this call and not just say what you wanted? His eyes. His blue eyes. His blue imperfect eyes (Didion 2005: 40)

På tross av at øynene er langt fra skarpe og perfekte, ser Joan seg gjennom flere år som avhengig av Johns blikk. Hennes eget fremstilles som høyst utilstrekkelig. Når hun, for første gang siden 1963, skal publisere en artikkel uten at han har lest den, påpekt feil og hvordan endringer må gjøres, opplever hun det som svært vanskelig.

When I checked the piece for publication I was startled and unsettled by how many mistakes I had made: simple errors of transcription, names and dates wrong. (...) Could I ever again trust myself not to be wrong? (Didion 2005: 214)

Joan er engstelig og skuffet over å finne feil i eget materiale – og John er den som får "æren" for hennes etterrettelighet. (Didion 2005: 214). John har den logiske fornuften, og kan tingene hun strever med å lære seg. Samtidig er det han som forteller henne at hun kan skrive.

"Goddamn," John said to me when he closed the book. "Don't ever tell me again you can't write. That's my birthday present to you."

I remember tears coming to my eyes. I feel them now. In retrospect this had been my omen (...), the birthday present no one else could give me. He had twenty-five nights left to live.” (Didion 2005: 166)

Det gjentatte motivet Johns øyne setter også bokens siste setning i perspektiv: ”No eye is on the sparrow but he did tell me that” (Didion 2005: 227). Dette er ikke, som det kanskje kan fremstå, en trist erkjennelse av at Gud har forlatt henne – Joan tror ikke på noen høyere makt. ”No eye is on the sparrow” er ganske riktig en omskriving av gospelsangen ”His eye is on the sparrow”.<sup>32</sup> Men ”his eye” er her erstattet med ”no eye”. Hun er fri, uten avhengigheten av ”hans” blick på seg åpner hun for ”ingens” overvåkende, definerende øyne – og dermed alles blick. Hun har sluppet taket i ham og blitt synlig.

Oppsummert hevder jeg at jo mer Joan framstilles som ”usynlig” eller svak i illusjonen, jo mer lykkes hun i å gjøre seg synlig og sterk i diskursen. Dette henger sammen med endringene som skjer med Joan i teksten i handlingsforløpet. I ”John Wayne” holdes endringene hele tiden innenfor en fremstilling ”i negativ”, fordi det er menn (aller mest Wayne) som aktivt definerer hvordan Joan trer frem. Mens i *The Year of Magical* forandres dette forholdet fundamentalt, når John Gregory Dunne dør og Joan etter hvert ”lærer seg” å lese seg selv og dermed også skrive seg selv som et fullverdig og synlig menneske.

Endringene som skjer på scenografiplanet er alle medvirkende til den utvikling utsigers etos får, fra før handlingen starter (førdiskursivt), til den realiseres gjennom teksten selv.

### **Realisert etos**

Allerede idet vi begynner å lese, vet vi jo at noen har skrevet den teksten vi er i ferd med å erobre. Ofte vet vi også hvem som har skrevet noe vi velger å lese, og vi går inn i lesningen med et bilde av diskursens utsiger i hodet. Dette kaller Amossy den førdiskursive etos. Jeg har ved å støtte meg på Amossy og Maingueneau vist hvordan en utsigerinstans organiserer teksten som en utveksling mellom forfatter, leser og en dominerende interdiskurs. Gjennom scenografien søker utsigeren Joan Didion å realisere en etos i teksten, en stemme som skaper troverdighet, nærhet, distanse, ettersom hva som tjener utsigelsen. Noen ganger vil en utsiger

---

<sup>32</sup> Salmen ”His Eye is on the Sparrow” av Civilla Martin baserer seg på Jesu ord i Matteusevangeliet: 28 Og frykt ikke for dem som slår legemet ihjel, men ikke kan slå sjelen ihjel; men frykt heller for ham som kan ødelegge både sjel og legeme i helvede! 29 Selges ikke to spurver for en øre? Og ikke en av dem faller til jorden uten at eders Fader vil. 30 Men endog hårene på eders hode er tallet alle sammen. 31 Frykt derfor ikke! I er mere enn mange spurver. (Matteus 10, 29, [www.bibel.no/Oversettelse: Bibelen 1930](http://www.bibel.no/Oversettelse: Bibelen 1930))

forsøke å opprettholde det bildet av forfatteren som allerede råder, altså å sammenligne med en slags ”merkevarebygging”. Andre ganger kan det være et motiv å korrigere et inntrykk, eller å erobre et nytt publikum. Den realiserste etos er resultatet av iscenesettelsen jeg har beskrevet i dette kapitlet.

The construction of an ethos in the discourse often aims to displace or modify the prior image of the speaker. (...) The image of self thus constructed within the discourse through a reworking of the prior ethos is a consistent part of the verbal interaction and largely determines the capacity of the speaker to act upon his or her addressees. (Amossy 2001: 20)

Noen kvinner kjemper, og andre gjør det ikke, skriver Didion om Georgia O’Keeffe. Men er det egentlig så enkelt? Det finnes flere former for våpen og flere arenaer for kamp, og stemmen som leder leseren gjennom alle fortellingene Joan og det store ”vi” trenger for å leve, har uvilksomt både temperament og skarp ammunisjon <sup>33</sup>

”Some women fight and others do not. Like so many successful guerrillas in the war between the sexes, Georgia O’Keeffe seems to have been equipped early with an immutable sense of who she was and a fairly clear understanding that she would be required to prove it.” (Didion 1979: 129)

La oss forutsette at utsigelsen stiller seg bak denne ultimative kategoriseringen. Joan Didion er kvinne, ergo må hun enten slåss eller ikke slåss. Gitt en etos satt sammen av Joans psykisk labile sinn og tynne, nærmest skrøpelige fysiske fremtoning, ville man lett kunne anta at hun måtte høre hjemme, eller i hvert fall plassere seg selv, i kategori nummer to. Men det er ikke sann hun oppfattes.

Splendid ... Didion (is) on pure zen target ... (with) her sonar ear, her radar eye, and her ice pick/laser beam/night-scope sniper prose. (The New York Times Bok Review anmelder ”Political Fictions” i 2001) (Didion: 2002, baksidetekst)

One of the most preeminent voices of journalism has stepped into the ring ... (A) gift. (Susan Faludi anmelder ”Political Fictions” for The New York Observer i 2001)

Begge disse utvetydige voldelige metaforene, den første rent ut krigersk, blir plukket ut som blurbs når Vintage Books, en gren av Didions forlag Random House i New York, gir ut artikkelsamlingen *Political Fictions* i nytt opplag. Klapperslangen er heller ikke et bilde som er forenlig med en passiv eller selvutslettende kvinne, om den har aldri så mye aura av engel over seg. Men slik er det riktig å beskrive stilisten Joan Didion, mener en litteraturprofessor,

---

<sup>33</sup> Åpningssetningen i ”The White Album”, og navn på en senere samleutgivelse, er ”We Tell Ourselves Stories in Order to Live”.

Barbara Lounsberry, i artikkelen ”The Art of Fact. Contemporary Artists of Nonfiction” (1990).

An angelic rattlesnake in our blighted Eden is an apt description of Joan Didion, the penetrating American prose stylist who is likely to be remembered more for her striking essays than for the five novels she has written to date.” (Lounsberry: 1990)

Perfeksjonen hun bygger opp i den smidige, nesten smygende setningsrytmen som så brått klippes over av en rask og overrumpende påstand eller observasjon, fører henne inn i predator-pennenes rekke. Én anmelder ser for seg nettopp et kattedyr på jakt, når hennes absolutte gehør for det vesentlige skal beskrives.

With her perfect-pitch ear for plausible humbug, words used to dismiss or look away from a reality (...) (Fra Robert Pinskys anmeldelse av *The Year of Magical Thinking* i The New York Times, 2005)

Jeg har vist hvordan utsigeren i flere av Didions tekster bidrar til å skape det usikre bildet av personen Joan Didion. Men hvorfor? La oss nå gå ut fra handler det om ydmykhet eller beskjedenhets, kombinert med en grunnleggende beundring for ektemannen og skrivepartnern. Som dedikasjonen i *Political Fictions* lyder: ”This book is for Robert Silvers. It is also for John Gregory Dunne, who lived through my discovering what he already knew.” Denne beundringen kan indikere at beskjedenhetsstopos er en del av Joan Didions metode.

Jens E. Kjeldsen sorterer ”beskjedenhetsstopoi” som en klassisk formularisk *loci commune*, altså blant de innholdsmessige topoi. Fra Cicero og fremover har det vært konvensjonelt å innlede med noen unnskyldende fraser for å ydmykhet eller fryktsomhet overfor tilhørerne og den forestående oppgaven, og gjennom det vinne tilhørernes velvilje. Taleren unnskylder rett og slett sin utilstrekkelighet, og begrunner hvorfor han i det hele tatt tar ordet. (Kjeldsen 2009: 162) Kjeldsen advarer imidlertid mot effekten av slik ”kunstlet beskjedenhets” i dag, da det kan fremstå som både uekte og inkompetent.

Talere som innleder med fraser som ”jeg er ingen taler”, ”jeg er blitt bedt om å snakke om dette selv om jeg ikke vet noe om det” eller ”dessverre har jeg ikke hatt tid til å forberede meg”, vil ofte bli oppfattet som enten uekte, inkompetente eller respektløse. (Kjeldsen 2009: 162)

Nettopp slik provoseres da også enkelte over Joan Didions tekster. Kulturjournalist James Wollcot harselerer med det han kaller Didions ”Minnie Mouse size and meekish manner”, og trekker frem Pauline Kaels samtidige karakteristikk ”sanitarium chic” om Didions sensibilitet:

Hun dekorerte tilsynelatende sin egen celle: "the sparse words placed in the white pages."<sup>34</sup> Litteraturkritiker Bruce Bawer argumenterer for at Didion forsøker å skape en falsk autoritet, og at hun overdriver stilgrep slik at også de til slutt er med på å styrke oppfatningen av en mentalt frynsete forfatter:

"Goodbye to All That" exhibits a number of now-trademark Didion elements – the combination of chronic anxiety and stylized world-weariness (...); the incessant repetition and parallel structures (which are meant to be incantatory, but which would in later books become so pronounced that they could seem less a rhetorical device than a neurotic tic) (Bawer 2007)

Anmelder Sarah Kerr forstår Didions posisjonering annerledes. Hun knytter den til en plagsom selvbevissthet – som i siste instans kommer leseren til gode. I Kerrs øyne er det ikke ønsket om innflytelse eller intensjon som ligger bak den sprikende forfatteretosen, men lynne. Som ekstremt bevisst på sin egen stemme, kan en skribent bruke stil til å disiplinere sin engstelse. Hun mener Didion utvikler en nærmest beregnende ironi, som ikke helt klarer å skjule bekymringen for leseren, og dermed knytter denne enda mer effektivt til seg. Behovet for å kontrollere kommunikasjonen med leseren er grunnleggende, selv med Joan Didions karrieremessige utgangspunkt med den "popkarisma" hun hadde helt fra premiestarten i Vogue.<sup>35</sup> Kerr slår fast at dette fungerer så godt takket være at Didion selv er en dyktig leser, og dermed lykkes i sin kommunikasjon.

A writer who may be a natural performer when she goes out in the world may still suffer from a self-consciousness that must, somehow, become part of what she has to offer. She will innovate not through a freely flowing expression of self but through a persistent, hard-won perfectionism of style; her style will defend against anxieties that the reader can still sense, and, indeed, that the reader soon starts looking to this writer to portray. (...) The voice will be one of controlling irony, yet somehow it will manage to speak to the reader with a great reader's communicative intuition. (Kerr 2007)

Henderson leser bildet som tekstene skaper av den evig ukomfortable Joan som et uttrykk for moralsk kompleksitet i erfaringen av et eroderende samfunn, og mener at den personlige erfaringen som flettes inn er en metafor for forfatteren. Slik kan Henderson også sies å tenke at her en utsiger i utveksling med utsiden av diskursen, med potensial for å realisere en etos som svarer til sin generasjon.

---

<sup>34</sup> James Wollcot i blogg på Vanity Fair 16. juni 2005

<sup>35</sup> Joan Didion vant en skrivekonkurranse på college, der premien var en assistentjobb i Condé Nasts motemagasin Vogue i New York. Hun steg raskt i gradene og hadde senere redaktøransvar i flere år.



To this end, she violates the conventions of traditional journalism whenever it suits her purpose, fusing the public and the personal, frequently placing herself in an otherwise objective essay, giving out her private and often anguished experience as a metaphor for the writer, for her generation, and sometimes for her entire society. (Henderson 1981: 146)

Videre knytter Henderson Didions kontinuerlige selvgranskning til muligheten for en medutsigers integritet: ”Thus, while preternaturally attuned to every false note in American culture, Didion yet holds out to us the possibility of integrity, integrity based on rigorous and continual self-scrutiny. (Henderson 1981: 147-148)

Den litterære posisjoneringen jeg har beskrevet i dette kapitlet viser at Joan Didion, ved å overoppfylle sitt publikums behov for konkret og håndterbar dokumentasjon, og samtidig underdimensjonere sitt iscenesatte jeg, konstituerer sin etos som en sterk og dokumenterende realist, en som for eksempel formidler sannheter om hvordan ”vi” opplever sorg:

Grief turns out to be a place none of us know until we reach it. We anticipate (we know) that someone close to us could die, but we do not look beyond the few days or weeks that immediately follow such an imagined death. (...) Nor can we know ahead of the fact (and here lies the heart of the difference between grief as we imagine it and grief as it is) the unending absence that follows, the void, the very opposite of meaning, the relentless succession of moments during which we will confront the experience of meaninglessness itself. (Didion 2005: 189)

Hun påtar seg å beskrive ”grief as it is” – og må dermed samtidig kunne beskrive *negasjonen* av ”grief as it is” – ikke-sorg, ikke-fravær. Det er nærvær, samvær – og for Joan var livet med John. Når svaret også innebærer å erfare og konfrontere ”meaninglessness itself”, må det innebære at samme etos også kan erkjenne og konfrontere erfaringen av mening. Og for å formidle hva mening er, kreves en maksimumsposisjon.

Jeg vil altså hevde at ”karakteren” Joan i utgangspunktet blir iscenesatt i en minimumsposisjon på identitetsaksen, som en engstelig, svak, sårbar, symbiotisk, søkende, usynlig kvinne – kun synlig gjennom øynene til sin mann. Men i løpet av *The Year of Magical Thinking* lar utsigeren henne bevege seg stadig mer i retning av styrke og synlighet, innsikt og selvstendighet. Joan ender som på omslagets bilde: tilsynelatende ikke oppmerksom på at hun selv er en del av objektet hun undersøker – også hun blir portrettert. Men den som portretterer, er altså Joan Didion.

### III. JOURNALISTISKE FORTELLINGER

Jeg har lagt vekt på at uansett hvilken sjanger vi plasserer Joan Didions ”non-fiction” i, så er det den dokumentariske troverdigheten som skaper hennes gjennomslagskraft. Selv om hun omtaler seg langt oftere som ”writer” enn som journalist eller reporter, underlegger hun seg i de tre bøkene jeg undersøker et journalistisk premiss om at det hun skriver om må ha skjedd, og at menneskene hun skriver om må være virkelige. Begrepene hun bruker om sin profesjonelle skriving er ofte hentet fra avisenes verden, og de fysiske prøvelser hun gjennomgår for å rekke deadline er som hentet ut fra klisjeene om ”å stoppe pressen”, som når hun må drikke en cocktail av varmt vann, gin og piller for å få skrevet ferdig ”*Slouching Towards Bethlehem*”, og selv frakte dokumentene til flyplassen i L.A. for at stykket skal komme på plass i New York-avisen, der forsidenhenvisningen allerede er satt.<sup>36</sup> I dette kapittelet ønsker jeg å se nærmere på Joan Didions tilhørighet til journalistisk tradisjon.

Allerede i sin første journalistjobb i Vogue fikk Didion forståelsen av skriving som et arbeid utført under press, et håndverk som måtte utføres etter spesifikke mål. Didion har beskrevet hvordan man skilte mellom journalistene i den faste staben, og de eksterne som fikk i oppdrag å skrive for magasinet: Det var bare de siste som ble referert til som ”real writers”. Som følge av at en av disse ”ekte” journalistene ikke leverte som avtalt, ble det innimellom Didions oppgave å fylle sider som allerede var tegnet ut med tittel og solgt inn på forsiden. Det var tilfellet med artikkelen ”On Self-Respect” – den ble bestilt i antall tegn og skrevet inn fortløpende frem mot trykking, fortalte Didion i takketalen da hun mottok The National Book Foundation Lifetime Achievement Award i 2007:

However this particular real writer failed to deliver, and so there it was: – the title of a non-existent piece, already and irretrievably engraved on the magazine’s otherwise unflawed five coloured cover. (Didion: 2007)

Dette var ikke noe enestående tilfelle mens hun jobbet fast for en redaksjon. Men som frilanser og etter hvert etablert forfatter, altså en ”real writer”, satte Didion premissene mer selv, og presset antok andre former. Hun innledet artikkelsamlingen *Slouching Towards Bethlehem* med å redegjøre for hvordan artiklene i den må regnes som hennes verk fullt og helt. Hun redegjorde for hvilke av tekstene som er skrevet på oppdrag med et gitt tema fra en redaktør eller en redaksjon, og hvilke som baserte seg på ideer hun selv hadde solgt inn. Hun

---

<sup>36</sup> Selvmedisineringen skildres i forordet (Didion 1968: xiii), mens de andre omstendighetene nevnes i takketalen fra da Didion mottok National Book Foundation Lifetime Achievement Award, 14. november 2007.

påpekte også tekstenes personlige karakter, og nødvendigheten av at et fenomen måtte engasjere henne for at det skulle bli til ”et stykke”. Det kan også virke som om hun ville komme eventuell kritikk i møte ved å frigjøre seg fra objektivitetskrav i konvensjonell journalistikk: Hun har ikke vært noen kameralinse som begrenser seg til å registrere hva som foregår foran den.

Almost all of the pieces here were written for magazines during 1965, 1966, and 1967, and most of them, to get that question out of the way at the outset, were ”my idea”. (...) many of these pieces are small and personal. But since I am neither a camera eye nor much given to writing pieces which do not interest me, whatever I do reflects, sometimes gratuitously, how I feel. (Didion 1968: xiii)

Om ”stykket” som har gitt samlingen navn, ”Slouching Towards Bethlehem”, skrev Didion at det var spesielt viktig for henne: Hun hadde lenge følt at hennes verden ikke lenger eksisterte, og skrev i overbevisning om at hun hadde funnet beviset på at en slik oppløsning, ”atomization”, av et samfunn. Mottakelsen det fikk da det ble publisert var imidlertid helt på siden av det forfatteren forventet, forteller forordet: Mange av dem som leste teksten og likte den, oppfattet at det handlet om et godt timet skup om en håndfull blomsterbarn i en subkultur som var på hell.

I suppose almost everyone who writes is afflicted some of the time by the suspicion that nobody out there is listening, but it seemed to me then (perhaps because the piece was important to me) that I had never gotten a feedback so universally beside the point. (Didion 1968: xii)

Når Didion 37 år senere skriver *The Year of Magical Thinking* vet både hun og publikum bedre hvem som er i den andre enden. Hun er en etablert og selvbevisst del av en kunstnerisk/skrivende celebritetsduo – hun kommenterer selv underveis i teksten hvordan fortelleren og ektemannen John Gregory Dunne lever i en symbiose og beveger seg i sirkler som Oscar-filmeliten, og omgås skrivende og skapende navn. Men fortelleren kommenterer ikke hvordan hennes status som kjent og respektert i en kulturelite kan virke inn på responsen hun får, for eksempel fra leger som Joan har mast på og søkt informasjon hos i arbeidet med sin tidligere omtalte undersøkelse av sorg. Lest som ren rapportering ville *The Year of Magical Thinking* kunne kritiseres for manglende kritisk holdning til seg selv som kilde, ved å utelate denne faktoren. Men som vi skal se i slutten av dette kapittelet, viser Didion gjennom sin totale ytring hvem det er som eventuelt får en slik spesialbehandling: nettopp ved å posisjonere et splittet jeg, blir det opp til leseren å få være kritisk. Slik viser hun seg, gjennom å skjule, en teknikk som utfordrer Bech-Karlsens enten-eller-inndeling. Lest som sakprosa eller selvframstilling ville *The Year of Magical Thinking* uansett unnsiluppet en slik

problematisering av forfatterens skygge i bilde. Men det er interessant å merke seg at teknikken Didion bruker i 2005 ikke er vesensforskjellig fra den hun alltid har brukt. Det skal vi se når jeg senere nærleser Didions mest kjente artikkel, ”Slouching Towards Bethlehem”, som skildrer hippiemiljøet i San Franciscos Haight Ashbury-område på slutten av sekstitallet.

### **Åpen eller skjult forteller**

Innenfor fortellende journalistikk er det stadig vesentlig hvordan en journalistisk fortelling kan og må avgrense seg mot fiksjon. Jo Bech-Karlsen setter i sin metodebok *Åpen eller skjult* grensen et sted mellom det han kaller en *åpen* og en *skjult fortellerposisjon*. I den første og i hans øyne mest prisverdige kategorien gjør journalisten sin tilstedeværelse synlig i teksten, mens i den andre velger hun å ”gjemme seg”, for eksempel ved å legge synsvinkelen til en av aktørene i teksten, og rekonstruere situasjoner som har skjedd. Slik blir det vanskelig for leseren, noen ganger umulig, å vite om journalisten – fortelleren – selv var tilstede da hendelsene fant sted eller ordene falt, eller hvordan detaljopplysningene ellers er kommet i hennes disposisjon. Dette kan etter Bech-Karlsens syn diskvalifisere tekster fra å være journalistikk.

Bech-Karlsens foretrukne kategori, åpen forteller, er en velkjent narrativ struktur med en klar fordel: Det er ”ikke mulig å ta feil av hvor det snakkes fra.” (Bech-Karlsen 2007: 17). Han starter med å plassere journalistisk fortelling inn i Petter Aaslestadts innføring i narratologi og vise til forbindelseslinjene mellom historie og plot. Historie sidestilles med ”story”, en kronologisk gjengivelse av handling, mens i en fortelling er handlingens elementer tilrettelagt, ordnet, dramatisert, av en forteller – den er blitt et ”plot”. Story og plot kan knyttes til Aritsoteles’ fabelbegrep, der fabel både var en etterligning av handling, og måtte forstås som en komposisjon av begivenhetene. ”Nøkkelen til å forstå den journalistiske fortellingen ligger i denne etterlikningen av historien og i dette komposisjonsarbeidet.” (Bech-Karlsen 2007: 80-81)

### **Den journalistiske fortellings tre nivåer**

Bech-Karlsen fordeler journalistiske fortellinger på tre nivåer, gradert etter ambisjonsnivå, og tilpasset de ressursrammer som til enhver tid råder. (Bech-Karlsen 2007: 84)

## Fortellende elementer

Det første nivået omfatter tekster som bruker fortellende *elementer*, uten at journalisten har noe mål om å skrive en gjennomført fortelling. Dette er en teknikk Didion benytter seg av i *The White Album*-teksten ”Bureaucrats”, som begynner og slutter ved døren til operasjonssenteret til California Department of Transportations, Caltrans, et statlig byrå med mandat til å organisere den massivt økende L.A.-trafikken.

From six A.M. until seven P.M. in this windowless room men sit at consoles watching a huge board flash colored lights. (Didion 1979: 79)

I watched the big board until all lights turned green on the Santa Monica and then I left and drove home on it, all 16.2 miles of it. All the way I remembered that I was watched by the Xerox Sigma V. (Didion 1979: 85)

Underveis veksler fortellingen mellom å presentere tallfakta om trafikken i California og hvilke grep senteret har tatt i sine kostbare forsøk på å disiplinere den, og å belyse den heftige debatten som bokstavelig talt har akselerert for hvert tiltak byråkratene har innført. Rasende bilførere protesterte mot det som senere skulle bli kjent som kollektivfelt og miljøbegrensninger, og byråkratene, som vel må kunne kalles forut for sin tid i (opprinnelig publisert i 1976) svarte med stadig knappere pressemeldinger, ”reminiscent only of old communiqués out of Vietnam.” (Didion 1979: 82). På tross av at fortellingen teknisk sett er delt opp i biter, er det vesentlige invendinger mot å karakterisere disse fortellerelementene som ”tilfeldig strødd rundt i teksten”, slik Jo Bech-Karlsen spissformulerer seg om dette nivået. (Bech-Karlsen 2007: 85). Siden de tvert imot er satt i en viss struktur, der avslutningen vender tilbake til innledningen og dermed skaper en rammefortelling eller bro mellom tekstens øvrige ledd, skaper fortelleren et sug etter en løsning, at leseren intuitivt forstår at det kan være et sluttpoeng i vente (Bech-Karlsen 2007: 87-88). Den helhetlige komposisjonen peker mot at ”Bureaucrats” heller skal leses som en fortelling på nivå 2.

## Sak- og faktafortellingen

På dette nivået, altså ett hakk mer ambisiøst, plasserer Bech-Karlsen *sak- og faktafortellingen*, som er fortellinger om mennesker som er engasjert i en sak eller et miljø, der journalisten supplerer leseren med kunnskap og forklaring. I stedet for å dele den journalistiske fremstillingen opp i en bakgrunnssak og et ”case”, slås de to sammen, slik at fortellingen

”avbrytes” av fakta, bakgrunn og synspunkter ”på steder der leserne er mottakelige for det” (Bech-Karlsen 2007: 88).

Det finnes eksempler der Didion benytter seg av slik ”glidelåsfortelling”, for eksempel i ”On The Mall” (1975). Der snevres dramaturgien inn fra et stort bilde av kjøpesenterbonanzaen som fulgte annen verdenskrig: ”They float on the landscape like pyramids to the boom years, all those Plazas and Malls and Esplanades” (Didion 1979: 180), til nærbildet eller det nærmeste vi kommer et ”case”: Jeg-personens tidlige interesse for kjøpesenteret som fenomen, og mennene som sto bak nyvinningen. På et tidspunkt studerte hun ”kjøpesenterteori” per brevkurs, og romantiserte omkring å kombinere romanskriving med senterutvikling fremfor med journalistikk. (Didion 1979: 182). Så kommer stedet der leseren antas å være mottakelig, så mottakelig at man introduseres for entreprenørene i ren stikkordsform.

James B. Douglas and David D. Bohannon. In 1950 James B. Douglas had opened Northgate, in Seattle, the first regional center to combine a pedestrian mall with an underground truck tunnel. (Didion 1979: 183)

Tilbake til Joans personlige tilnærming igjen, og for sikkerhets skyld et godt tak i leseren: ”One thing you will note about shopping-center theory is that you could have thought of it yourself (...)” (Didion 1979: 184)

Og etter en ny assosiasjonsdrevet scene, følger et nytt avbrekk med ”kunnskap og forklaring”, igjen i et rent brudd med stikkordsintro. ”A few facts about shopping centers. The ”biggest” center in the United States is generally agreed to be Woodfield, outside Chicago (...)” (Didion 1979: 185)

Til slutt samles trådene, i et ekko av faktaavsnittet som peker rett tilbake på jeg-personen og hennes mikrounivers: Kjøpesentre hun kjenner godt, som kan anbefales om man føler seg litt nedblåst en dag.

Here are some facts I know about shopping centers because I never will be Jere Strizek or James B. Douglas or David D. Bohannon: a good center in which to spend the day if you wake feeling low in Honolulu, Hawaii, is Ala Moana, major tenants Liberty House and Sears. (Didion 1979: 185)

Flere andre tekster i *The White Album* vil også kunne kategoriseres som ”nivå 2-fortellinger”, som ”James Pike, American” og ”Holy Water”.

## Den eksistensielle fortellingen

Det tredje og siste nivået kaller Bech-Karlsen *den eksistensielle fortellingen*, fordi den rommer begivenhetenes forhold til helheten, om ”liv og livsvilkår” (Bech-Karlsen 2007: 92). Dette nivået åpner for utstrakt bruk av litterære former, fordi stoffet etter Bech-Karlsens vurdering ligger nærmere litteraturfeltet.

Her begynner det høyeste ambisjonsnivået, litterært og innholdsmessig. Ambisjonen er å fortelle om menneskers liv og livsvilkår. Slike temaer ligger nærmere litteraturfeltet og åpner derfor lettere for å bruke litterære virkemidler. (...) Det fins et gjennomgående utviklingsforløp med konflikt og vendepunkt. På dette nivået utgjør fortellingen hovedstrukturen og dominerer teksten. (Bech-Karlsen 2007: 93)

På dette nivået forsvarer Bech-Karlsen å bruke rekonstruksjoner av handling, forutsatt at det fremgår hvor informasjonen bak rekonstruksjonen kommer fra – eller som et minstekrav at det fremgår at fortelleren ikke selv er til stede i situasjonen som beskrives. Hun viser at hun bruker kilder, og lar leseren få ta forbehold slik hun selv gjør. ”(Journalisten) går ikke god for alle detaljer i rekonstruksjonen, men understreker ytterligere at han bygger på en historie han har fått fortalt i tredje hånd.” (Bech-Karlsen 2007: 95)

”Slouching Towards Bethlehem” er en tekst som må sies å representere et slikt eksistensielt fortellingsnivå.

## Journalistikkens faktagrunnlag. En avgrensning mot fiksjonen

”Journalister har alltid vært virkelighetens historiefortellere”, slår Jo Bech-Karlsen fast. Hans problematisering i *Åpen eller skjult* er at en skjult fortellerposisjon er uforenlig med journalistikkens dokumentariske sannhetsbegrep, og at dette også kan utelukke mellomformer. (Bech-Karlsen 2007: 11)

For å få et perspektiv på hvorvidt ”Slouching Towards Bethlehem” oppfyller Bech-Karlsens krav å være avgrenset fra fiksjon, vil jeg se på hvilke nivåer den beveger seg på og mellom.

I nordisk journalistikk er det lang tradisjon for at fortelleren er til stede i teksten (Bech-Karlsen 2005: 16).<sup>37</sup> Men selv om vi etter konvensjonen ”vet” at fortelleren = byline, har

---

<sup>37</sup> Bech-Karlsen omtaler disse åpne fortellingene om ”urene” former, med plass til ”episk og scenisk framstilling, skildring og beskrivelse, tallmateriale og andre opplysninger, dialoger og sitater og refleksjon, alt holdt i tøyler av forfatteren” (Bech-Karlsen 2005: 17)

journalisten krav på seg til å forvalte leserens tillit med omhu. Bech-Karlsen skiller mellom de som klarer å holde seg på ”riktig” side av grensen mot fiksjonen, ”en journalistisk dokumentarbok”, og de som må se sin sirlige research og angivelig virkelighetstro rapportering få merkelappen ”dokumentarroman”<sup>38</sup>.

Et godt eksempel på en journalistisk dokumentarbok er den australske journalisten Anna Funders *Stasiland*. Den kom i 2003, året etter Åsne Seiersteds dokumentarroman *Bokhandleren fra Kabul*. Dette er journalistikk, og ikke en roman med dokumentarisk innhold (Bech-Karlsen 2007: 234)

Hovedargumentet for å plassere Funders bok som journalistikk, er dens ”åpenhet”. Det er lett for leseren å følge hennes sprang mellom ulike handlingsplan/fortellerperspektiver. Merk at de tre nivåene han identifiserer i denne eksempelteksten ikke er de samme som referert over. Dette er handlingsnivåer internt i en eksistensiell fortelling (Bech-Karlsen 2007: 93)

Det er en gjennomgående åpenhet i teksten, som veksler mellom tre nivåer: 1. Anna Funders egen fortelling om sine undersøkelser, 2. møter og intervjuer med informanter, og 3. rekonstruerte fortellinger bygget på intervjuer med personene og omfattende arkivmateriale. Der Åsne Seierstad skjuler sine spor, står Funder åpent fram med sin tvil og sine metoder. Der Seierstad er omtrentlig og uklar med angivelse av kilder og metoder, er Funder spesifikk og presis. Bak i boken viser hun med sidetall til det viktigste av det kildematerialet som ikke oppgis i teksten. Det er med andre ord mulig å kikke Anna Funder i kortene. (Bech-Karlsen 2007: 235)

### **Didions journalistikk**

I ”Slouching Towards Bethlehem” gjør Joan Didion det vanskelig for leseren å se henne i kortene, selv om hun åpent står frem og viser hvordan hun tilrettelegger sin egen fortelling. Hun bygger en tydelig lag-på-lag-struktur av 1) sine personlige forutsetninger, valg og fremgangsmåter, 2) sine intervjuer og samtaler med informanter og det som blir fortellingens karakterer, samt løsrevne tekstbrokker fra skilt, løpesedler og radiolåter (som en scrapbook), og 3) rekonstruerte fortellinger, som sluttscenen. Der avslører at hun ikke er til stede ved å ramse opp hvem som var det, og dermed må handlingsgjengivelsen i beste fall være annenhånds. Fordi når hun ikke problematiserer eller understreker dette, og ikke på noe vis deler med leseren hvordan hun kan kjenne forløpet, tar hun steget ut av Bech-Karlsens ”gode selskap” og over i kategorien ”skjult forteller”.

---

<sup>38</sup> Bech-Karlsen omtaler Åsne Seierstads ”Bokhandleren i Kabul” som ”det klareste norske eksempel på ny fortellende journalistikk.” Han påpeker imidlertid at boken reiser omfattende sjangerproblemer, og foretrekker altså å kalle den en ”dokumentarroman”. Seierstad selv hevder at den er en reportasjebok. (Bech-Karlsen 2007: 210-211)



I den følgende analysen er min påstand at Didion i denne teksten *vil* befinne seg utenfor det gode selskap – for effektivt å understreke noe enda viktigere: Et kollektivt ansvar som ingen, heller ikke hun, tar.

### **To handlingsplan**

”Slouching Towards Bethlehem” er Didions gjennombruddsartikkel, der hun i likhet med Anna Funder forteller om møter med andre og deres historier, og om sitt eget liv, ved å flette inn glimt av arbeidet sitt som journalist i felten.<sup>39</sup> Didion veksler mellom å bruke åpen og skjult forteller, og beveger seg på flere handlingsplan.

Det første handlingsplanet er det store bildet, situasjonen i samfunnet. Her trekkes det inn generell fakta om politisk tilstand, myndighetenes holdning til miljøet, og brannfakkelen i starten om at ”The center was not holding” (Didion 1968: 84). Hvem som slår an den apokalyptiske tonen er ikke klart, men utsigelsen støtter seg på massenes opplevelse av at samfunnet er i ferd med å gå i oppløsning.

It was not a country in open revolution. It was not a country under enemy siege. It was the United States of America in the cold late spring of 1967, and the market was steady and the G.N.P. high (3) and a great many articulate people seemed to have a sense of high social purpose and it might have been a spring of brave hopes and national promise, but it was not, and more and more people had the uneasy apprehension that it was not (Didion 1968: 84-85)

I den påfølgende setningen markeres en overgang, synsvinkelen skifter fra en faktarapportende situasjonsrapport, observert utenfra, til et ”we” som raskt følges av et ”I”. Språket skifter også, fra et nøkternt, formelt (”the market was steady”, ”more people had the apprehension”) til et ladet, nærmest brutalt (”aborted ourselves”, ”butchered the job”)

All that seemed clear was that at some point we had aborted ourselves and butchered the job, and because nothing else seemed relevant I decided to go to San Francisco. (Didion 1968: 85)

When I first went to San Francisco in that cold late spring of 1967 I did not even know what I wanted to find out, and so I just stayed around a while, and made a few friends. (Didion 1968: 85)

I dette siste sitatet er kontrasten stor til det store lerretet som trekkes opp i innledningen, og som dukker opp igjen underveis i fortellingen:

---

<sup>39</sup> Beskrevet i kapittelet ”Journalistisk dokumentar” (Bech-Karlsen 2007: 234-239)

(...) the peculiar beauty of this political potential, as far as the activists were concerned, was that it remained not clear at all to most of the inhabitants of the District, perhaps because the few seventeen-year-olds who are political realists tend not to adopt romantic idealism as a life style. (Didion 1968: 121)

Fra løftene om en apokalyptisk historie, en analyse av et samfunn i oppløsning, satt inn i historien som en milepæl i en nasjons utvikling – settes synsvinkelen plutselig til et ”jeg” som nesten viljeløst kommer til dette senteret for uroen, som ble hengende rundt i strøket en stund, og fikk noen venner. Effekten skulle kunne antas å være at man skreller av fortelleren all autoritet, og reduserer blikkets tyngde til et enkelt menneske, selv i drift. Samtidig virker det i den rammen som den mest troverdige, og dermed autorative, posisjonen man kan innta når det er nettopp denne fortellingen som skal fortelles.

Handlingsplanet der vi følger Joan selv er sånn sett et plan nummer to. Hun forteller om sin egen tilstand, og en reise hun foretar til et bestemt miljø i en bestemt tid. Vi får vite at hun er 32 år gammel, psykisk ustabil, og at hun føler at å dra til San Francisco er siste og eneste utvei (Didion 1968: 84, 94). Vi får følge med på hvordan hun oppsøker folk hun har hørt om via andre, men de fleste dukker bare opp i handlingen som om de var gamle kjente av Joan, og for så vidt av leseren, siden kun et fåtall blir introdusert ved fullt navn.

Også konkrete størrelser, som kulturhuset hun oppsøker, får på dette første handlingsplanet en høyst personlig skildring: Både fortid og fremtid har en tendens til å forsvinne når man er der.

The Warehouse was conceived as total theater, a continual happening, and I always feel good there. What happened ten minutes ago or what is going to happen a half hour from now tends to fade from mind in the Warehouse. (Didion 1968: 95)

I likhet med hos Anna Funder dekkes også det fortellingen om det journalistiske arbeidet på dette handlingsplanet. Både praktiske valg, som å kjøpe med cola og hamburgere for å løsne på tungebåndet hos tenåringer som har rømt hjemmefra, og mer taktiske, som når Joan delvis avslører en dophandlernde engelskprofessor på San Francisco State College – og dermed viser at det kulturelle etablissement også forgreines inn i miljøet – ved å gjengi en telefonsamtale med kona hans der hun dobbeltsjekker opplysninger, samtidig som hun får bekreftet professorens involvering. (Didion 1968: 90, 101).

Joan deler også at hun ønsker ikke tilrettelegging for sitt feltarbeid, hun foretrekker tvert om å oppleve det samme som dem hun skildrer: Hverdagen i kollektivet. Når hun inviteres til å ta dop med dem, takker hun likevel nei: Hun er labil nok som hun er.

Norris is telling me how it is all set up for a friend to take me to Big Sur. I say what I really want to do is spend a few days with Norris and his wife and the rest of the people in their house. Norris says it would be a lot easier if I'd take some acid. I say I'm unstable. (Didion 1968: 94)

Det er også gitt plass til research, som hva de ulike narkotiske stoffene koster og hvor etterspørselen er størst, hvor rene de er og hvilken virkning de har.

Where Methedrine is in wide use, heroin tends to be available, because, I was told, "You can get awful damn high shooting crystal, and smack can be used to bring you down." (Didion 1968: 108)

Journalistisk research er med på å sikre henne status som insider.

### **Insiders og turister**

Et fellestrekk ved menneskene Joan møter i San Francisco er at alle er på kant med loven. "Almost everybody" venter på å få sin sak opp for retten. Men Joan stiller ingen spørsmål om hvorfor. Unnlatelsen av å følge opp lovbruddene med ett og ett menneske, illustrerer igjen hvordan det nettopp ikke er individene som er Didions tema. Når "almost everybody" er lovbrøyttere, er den allmenne rettsfølelse er fraværende. Et av sivilisasjonens fundamentale kjennetegn, loven, er nede for telling. Gjennom ikke å heve et øyebryn, men tvert imot se dem Joan møter som representantene for det "normale", fungerer fortellerens dobbeltposisjon igjen med stor kraft.

De kildene som navngis fullt ut er myndighetspersoner eller lederskikkelser: Først er det representantene for politiet, Officer Arthur Gerrans og Chief Thomas Cahill (Gerrans' overordnede, som ikke gir tillatelse til noe intervju og derfor aldri opptrer direkte). Til tross for at disse må kunne sies å være autoriteter i det sosiale rommet, i hvert fall slik det pleide å være, degraderes de utsigeren av i denne historien. Joan er som journalist den som sitter i posisjon til å spørre ut, og dermed holdes definisjonsmakten på den andre siden av bordet – på "insidernes" side: "We are in an interrogation room, and I am interrogating Officer Gerrans" (Didion 1968: 94). Joan får aldri formell tillatelse til å intervju noen representant for politiet, og de offentlige myndighetene plasseres dermed blant de som ikke gjør noe eller tar ansvar – en fordobling av følelsen fortelleren i seg selv formidler.

The next day I apply for permission to talk to Officer Gerrans and also to Chief Cahill. A few days later a sergeant returns my call.

"We have finally received clearance from the Chief per your request," the sergeant says, "and that is taboo."

(...) Which was my last official contact with the San Francisco Police Department.  
(Didion 1968: 94)

Skillet mellom innenfor og utenfor, resident og turist, markeres også bokstavelig i presentasjonen av Chester Anderson, en levning fra San Franciscos beatgenerasjon. Utstyrt med en stensilmaskin trykker og distribuerer han kommunikeer signert "the communication company".

His statements, which are left in piles and pasted on windows around Haight Street, are regarded with some apprehension in the District and with considerable interest by outsiders, who study them, like China watchers, for subtle shifts in obscure ideologies.  
(Didion 1968: 100)

Denne markeringen av å være innenfor, i stedet for å være en "China watcher", bygger opp en effektiv etos som en insider. Det gir samtidig journalistisk autoritet, og åpner for en markering av avstanden til den konvensjonelle reporterrollen.

Anderson og hans "movement" får komme med sviende mediekritikk – forsømmelse, uforstand, uoverstigelige generasjonsgap, i mangel av andre journalister rettet mot Joan selv. Samtidig om hun unngår å gjøre Joan til ansikt for "the media poisoning", fletter utsiger inn en egen observasjon, nemlig at de tradisjonelle reporterne går i flokk og ender med å observere hverandre. De er turister, i motsetning til Joan Didion.

This last, or they're-trying-to-tell-us-something approach, reached its apogee in a *Time* cover story which revealed that hippies "scorn money-they call it 'bread'" and remains the most remarkably, if unwitting, extant evidence that the signals between the generations are irrevocably jammed. (Didion 1968: 122)

(...) there were so many observers on Haight Street from *Life* and *Look* and CBS that they were largely observing one another. (Didion 1968: 122)

At også Didion selv observerer andre journalister får et motsatt fortegn, siden hun ser dem "innenfra".

### **Åpen forteller**

I første del av teksten beveger Didion seg mellom de tre nivåene Bech-Karlsen setter for åpne fortellere, også rekonstruksjon av scener. I det meste av fortellingen er fortellerposisjonen åpen.

Somebody is usually doing something interesting, like working on a light show, and there are a lot of interesting things around, like an old Chevrolet touring car which is used as a bed and a vast American flag fluttering up in the shadows and an overstuffed

chair suspended like a swing from the rafters, the point of that being that it gives you a sensory-deprivation high. (Didion 1968: 95)

Utsigeren forholder seg har til et "you" – med andre ord er det fremdeles et synlig "jeg" til stede. Samtidig skildres et samfunn av "somebodies", i kontinuerlig aktivitet, om graden av mening med aktivitetene varierer. For en leser av i dag frister det å lese "something interesting" som lett ironisk fra utsigers side, når også dette bidrar til den posisjonen Joan får i teksten som "på innsiden": Hennes vurdering av at det å jobbe med et uspesifisert lysshow, bygge seng av en gammel Chevy, og å montere opp en gammel lenestol som huske er normale og spennende foretak, spenner opp en absurd avstand til den voksne verden blomsterbarna distanserer seg fra.

Selv når hun inntar flue-på-veggen-perspektiv i scenen der "Max and Tom and Sharon and maybe Barbara" har bestemt seg for å droppe syre, blir det gjort klart at fortelleren rent faktisk er til stede: Når Max henvender seg til henne med en vurdering av hvordan det etter hans mening ville artet seg for en person som Joan å ta syre, noe hun avslår. Ved å inkludere denne henvendelsen, markerer utsigeren at Joan deltar som observatør – og at hun tilsynelatende er upåvirket av stoff, og dermed en pålitelig kilde. "Some people don't like to go out of themselves, that's the trouble. You probably wouldn't. You'd probably like only a quarter of a tab" (Didion 1968: 106). Observatørrollen tas imidlertid til det nærmest utrolige, om vi ikke betviler at Joan faktisk sitter stille i fire timer og registrerer til sammen fire lyder og bevegelser og ellers ren stillhet. Max, Tom og Sharon sitter pal i stua for med en bit syre under tungen ("to wait for the flash"), og bare de små lydene av gardinene og katten minner oss på at det finnes en bevissthet til stede som kan rapportere.

Barbara stayed in the bedroom, smoking hash. During the next four hours a window banged once in Barbara's room, and about five-thirty some children had a fight on the street. A curtain billowed in the afternoon wind. A cat scratched a beagle in Sharon's lap. Except for the sitar music on the stereo there was no other sound or movement until seven-thirty, when Max said "Wow." (Didion 1968: 106)

Til tross for en utrolig tålmodighet, er det ingen grunn til å trekke i tvil hvem som ser, siden fortellerposisjonen er åpen: De som er til stede, henvender seg til et jeg – Joan.

### **Skjult forteller**

Teksten får ingen samlende slutt, men det oppstår et definitivt nullpunkt i den insisterende fortellingen, som ruller ut et underforstått svik i full bredde. Nullpunktet markeres også ved en posisjonsendring, der fortelleren går fra å være åpen, til å være lukket.

Det skjer når tenåringene Didion beskriver faktisk *blir til barn* – i form av fem år gamle Susan, som forteller Joan at hun går i ”High Kindergarden” sammen med et par andre barn, og har fått LSD og peyote av moren sin i et år.

She lives with her mother and some other people, just got over the measles, wants a bicycle for Christmas, and particularly likes Coca-Cola, ice cream, Marty in the Jefferson Airplane, Bob in the Grateful Dead, and the beach. (Didion 1968: 127-128)

Ved å oppgi Susans interesser, yndlingsmat og julegaveønsker, understreker utsigeren kontrasten til den for et barn høyst unormale situasjonen hun befinner seg i. Samtidig oppgir hun hvordan disse barnetankene er blitt kjent for henne, slik at hun kan innta Susans synsvinkel: Hun har fortalt det til Joan. Så langt forblir fortellerposisjonen åpen.

Så snur det. Som en nærmest uavhengig historie står historien om lille Michael. Hvem som ser og gjenforteller om ham, er imidlertid usynlig for leseren, og også når begivenhetene kommer Joan for øret. Med det ”gjennomskinnelige” fortellerspråket er det likevel naturlig å utlede at den som er førstehåndsvitne ikke selv legger noen signifikant uro eller bekymring for dagen i forhold til gjeldende norm for foreldreansvar og barns oppvekstvilkår. At Sue Ann blir ”jumpy” når hun ser sønnen tygge på en ledning, er noe som utfra denne fortellingens usentimentale logikk faktisk behøver en forklaring: han har allerede brent seg på armen i et branntilløp samme morgen. Men den korte setningen i midten (”You’ll fry like rice,” she screamed.”) bryter den følelsesløse, temperamentsløse, modusen de mer komplekse setningene før og etter skaper. Under andre forhold dramatiske og hjerteskjærende hendelser beskrives så knapt og distansert at denne virkningen understrekes, og indikerer at utsigeren Fortellingen blir fullendt siden brannen som nevnes i starten av avsnittet (som årsak eller utgangshendelse) også blir dens kausale lukning. Den siste setningen slår fast at det er brent hull i gulvet, noe som befester at brannen har vært mer omfattende og situasjonen for barnet dermed langt farligere enn utsigeren legger til grunn i avsnittets første setning (”before much damage was done”). Det har vært fyr i gulvet, og i den forbindelse åpenbart seg skjult hasj, som igjen blir grunnen til at ingen bryr seg om Sue Anns fortvilelse, og den treårige Michaels tredje erfaring den dagen: At moren skriker til ham fordi han tygger på en ledning.

Sue Ann’s three-year-old Michael started a fire this morning before anyone was up, but Don got it out before much damage was done. Michael burned his arm though, which is probably why Sue Ann was so jumpy when she happened to see him chewing on an electric cord. ”You’ll fry like rice,” she screamed. The only people around were Don and one of Sue Ann’s macrobiotic friends and somebody who was on his way to a commune in the Santa Lucias, and they didn’t notice Sue Ann screaming at Michael because they were in the kitchen trying to retrieve some very good Moroccan hash

which had dropped down through a floorboard damaged in the fire. (Didion 1968: 128)

De andre voksne som er til stede reagerer ikke på noe annet enn hasjen som åpenbarer seg, og Don, den makrobiotiske vennen og en anonym ”noen” blir dermed en tredje gruppe som ikke tar ansvar. Inkluderingen av en opplysning om hvor denne ”somebody” er på vei (”a commune in the Santa Lucias”) understreker utsigerens vurdering av disse ”somebodies” som vesentlige karakterer, i all sin ugripelighet. Jeg vil hevde at de faktisk er de mest vesentlige, siden Joan selv må forstås som en av dem, noe jeg vil begrunne under.

Bruken av skjult fortellerposisjon bidrar til som nevnt til at sluttfortellingen skiller seg fra resten, og det oppfordrer til å se nærmere på den. Men episoden er ikke så løsrevet som man først kan tro, for vi har fått et frempek om at Michael liker å leke med ild, i form av en røkelsespinne han prøver å få fyr på (Didion 1968: 95). Joan har også fortalt at gutten er en grunn til at hun liker The Warehouse så godt. Utsigeren plasserer denne opplysningen om en personlig forbindelse slik at det knytter Joan direkte til det manglende ansvaret de voksne rundt ham tar for hans oppvekst og sikkerhet. Joan får dermed i like stor grad som dem hun portretterer et ansvar for å passe på ham. Hun tar det ikke, og bærer korset sammen med de andre.

Slik er Joan selv en ”somebody” i denne teksten – en som både er deltagende i og offer for den samme samfunnsoppsmuldringen. Gjennom bevisst veksling mellom åpen og skjult fortellerposisjonering, lykkes utsigeren i å forsterke kommunikasjonen med leseren, og slik styrke en allerede effektiv etos. Selv om jeg har vist at en del av teksten fortelles på en måte som faller utenfor Bech-Karlsens avgrensning av journalistikk, ved at fortelleren skjuler sin posisjon, mener jeg at dette brukes med en hensikt som fjerner en del av ”fiksjonsfryktens” relevans, noe jeg vil belyse i neste kapittel.

Men først er vi tilbake ved kjernen for min tolkning av posisjonering som Didions ”hemmelige våpen”: Hennes etos.

### **Journalistisk etos: ”Show, don’t tell”**

Et av de eldste triksene i fortellende journalistikk er å skape bilder ved å legge frem bakgrunn, beskrivelser og detaljer for leserne, i stedet for å konkludere for dem hva man synes de skal se. Dette oppsummeres i idealet ”Show, don’t tell”, og er det utsigeren gjør i begge eksemplene om barna over.

Som vi så i kapittel II er dette å betrakte som en måte en forteller posisjonerer seg på i forhold til en medutsiger, som slik får et eierskap til utsigelsen så den blir en felles ytring, en *co-énonciation*. For å nærme meg denne fortellerposisjonen, vender jeg et øyeblikk tilbake til diskursanalysen.

Så langt har jeg sirklet inn Joan Didions tekster fra utsiden og inn, for å drøfte hvilke verktøy hun bruker for å få gjennomslagskraft. Jeg har identifisert en forteller som forsterker sin formidling av virkelighet ved å posisjonere en jeg-person litterært. Samtidig oppfyller tekstene noen journalistiske grunnkrav, understreket av en bevisst veksling mellom åpen og skjult fortellerposisjon. Når Bech-Karlsen knytter grenseoppgangen mellom fakta og fiksjon til fortellerens posisjon, styrker det min hypotese om at en sterk etos gir definisjonsmakt. Fordi den både låner autoritet fra og kan gi autoritet til virkelige hendelser og personer, vil jeg underbygge min hypotese om at Didions etos kan betraktes som *en journalistisk etos*.

Jeg har tidligere forholdt meg til Amossys etosbegrep. Men i denne sammenhengen er det interessant å gå til Maingueneau, og se på hvordan han skiller mellom en ”vist” og en ”uttalt” etos – et skille som på et vis kan spille det journalistiske form-idealet ”show, don’t tell”.

Maingueneaus utleder sitt etosbegrep fra Aristoteles via Roland Barthes, Ruth Amossy og Oswald Ducrot.<sup>40</sup> Som Ducrot skiller han mellom en ”locuteur-L” og en ”locuteur-λ” utfra hvilken funksjon utsigeren skal måles etter: Montrer eller dire? Show eller tell? Viser eller si? (Maingueneau 1999: 76-77) ”Locuteur” betyr helt enkelt oversatt ”den som snakker”, altså utsigeren. Ducrot knytter etos til ”locuteur-L”, utsigeren som er kilde til utsigelsen, og som viser seg for eksempel gjennom sin uttryksmåte, sin intonasjon, formidlingens varme og ordvalg.

Il ne s’agit pas des affirmations flatteuses que l’orateur peut faire sur sa propre personne dans le contenu de son discours, (...) mais de l’apparence que lui confèrent le débit, l’intonation, chaleureuse ou sévère, le choix des mots, des arguments (Maingueneau 1999: 77)

Ved å vise seg indirekte kan utsiger bidra til å gjøre en ytring spennende eller kjedelig. Ducrot kaller det utsigelsesscenens polyfoni.

---

<sup>40</sup> Aristoteles sier: ”On persuade par le caractère (ethos) quand le discours est de nature à rendre l’orateur digne de foi, car les honnêtes gens nous inspirent une confiance plus grande et plus prompte (...) Mais il faut que cette confiance soit l’effet du discours, non d’une prévention sur le caractère de l’orateur.” ((Rhet. II, 1356a.))



Cet ethos, Oswald Ducrot le conceptualise à travers une distinction entre "locuteur-L" et "locuteur-λ", qui recoupe celle des pragmaticiens entre montrer et dire: l'ethos se montre, il ne se dit pas. (Maingueneau 1999: 77)

For å "vise seg" i teksten kan en utsiger benytte seg av "scènes validées", argumenterer Maingueneau. Det er scener som påberoper seg en egen gyldighet. Disse kan også forstås som referanser, som for å fungere fordrer en viss felles horisont med leseren. Og man behøver ikke gjenkjenne den eksakte frasen fra Bibelen for automatisk å gjenkjenne dens autoritet.

Dans ce court extrait sont évoquées pas moins de deux scènes validées, dans le sillage desquelles l'énonciateur place sa propre parole (...) Tous les lecteurs ne sont pas à même d'identifier les passages de Bible concernés, mais la référence à l'autorité de la parole divine s'opère sans difficulté. (Maingueneau 1999: 90)

I kjølvannet av slike kjente lenker legger utsigeren sin egen ytring ("parole"), som på den måten også blir forsøkt gyldiggjort. Vi kan si at etos slik forsterkes, låner autoritet, eller en tone, fra en diskurs utenfor sin egen. I tillegg åpner slike referanser for medutsigerens egne assosiasjoner til egen kultur, og dermed til flere beslektede "scènes validées".

Når utsigeridentiteten i "Slouching Towards Bethlehem" bruker et kjent dikt av Yeats, som igjen låner scener fra Bibelen, åpnes det for lesninger av det øvrige som ladet med et større eksistensielt alvor enn de knappe setningene i rapporten for øvrig bringer til torgs. Samtidig bidrar sammenhengen til en oppdatert og høyaktuell lesning av de gamle tekstene.

Direktehenvisninger til utsiger og bruk av referansescener hører ifølge Maingueneau begge naturlig hjemme under det beskrevne etos ("dit"), mens det viste etos ("montré") er overlatt til seg selv og sin egen iboende kraft for å bidra til det effektivt formidlede etos: Stereotypen. (Maingueneau 1999: 91)

Maingueneau viser hvordan teksten gjennom en paradoksal inkludering/ekskludering av verden i skriften kan påvirke leseren, påvirkningen skjer gjennom etos. Ifølge Maingueneau implisert av teksten, det vil si at etos er dislokalisert i det paratopiske rommet.

For at leseren skal produsere etos i seg selv, må teksten produsere gjenkjennelige stereotyper, slik at leseren kan bli en del av paratopiens "umulige tilhørighet". (Maingueneau. 2004: 420). Hvordan man får leseren med inn i denne prosessen, blir et spørsmål om autoritet.

Kravet til faktisitet handler om lojalitet overfor virkeligheten. Hva betyr det å være en slik lojal historieforteller? spør Bech-Karlsen.

Virkeligheten har ikke språk. Bare mennesker har språk. Reportasjefortellingen er journalistens fortolkning eller konstruksjon av virkeligheten. (Bech-Karlsen 2007: 240)

Maingueneau mener de selv-konstituerende diskursene av natur handler om autoritet, teksten legitimerer seg selv ved å knytte seg opp til det han kaller transendentale prinsipper. Legitimering via en utenforstående kilde gir i tillegg til autoritet også troverdighet, akkurat som i det journalistiske metodekravet om å bruke (helst flere) kilder. *Metaforer* kan sees som uttrykk for både det beskrevne ("dit") og det viste ("montré") etos, alt etter hvordan de administreres i teksten.

One of the reasons why discourse can persuade is that it gets addressees to identify themselves with the behavior of a body that is invested by historically specified values. (...) "ideas" appear through a manner of *speaking* that is also a manner of *behaving*. (Maingueneau 1999: 195)

Gjennom å knytte historiske spesifiserte verdier til handlende kropper, viser Maingueneau at teksten og skriften kan ha effekt *i seg selv*.

Basert på det denne oppgaven har vist så langt, kan vi nå isolere noen karaktertrekk som vi kan knytte til en journalistisk etos:

Den bruker dokumentarisk materiale, den er åpen og villig til å posisjonere seg etter hva som tjener teksten

Den er etterretterlig, men kan inkorporere seg selv som kilde.

Ved å vise til kilder utover seg selv, styrkes den journalistiske etos.

Bech-Karlsen maner til at journalisten må ta ansvar, og la publikum ta del i tvilen.

Det avgjørende er at journalisten ikke tar seg friheter, men forholder seg forpliktende til virkelighetens materiale. Og der det er rom for tvil om forståelse og tolkning, skal hun la publikum få ta del i tvilen. Derfor kan ikke journalisten skjule seg bak hovedpersoner i teksten, det er ansvarsfraskrivelse. Hun må stå åpent fram som forteller og ta ansvar for sin egen framstilling. (Bech-Karlsen 2007: 241)

Det er min påstand at det er nettopp det Joan Didion gjør, når hun iscenesetter sine hovedpersoner, hvorav den klart viktigste er henne selv. Gjennom å peke på sin egen person og metode, snur hun usikkerhet og manglende selvtillit til å bli autensitet og innsyn i hvor umulig det er å snakke om en objektiv virkelighet.

Jeg mener Jo Bech-Karlsen overser en viktig ting når han reduserer journalistikkens avgrensning mot fiksjonen til et spørsmål om fortelleren er åpen eller skjult bak tekstens

karakterer: nemlig at etablering og bearbeidelse av etos kan skje på mange måter. Selv når Didion benytter seg av skjult fortellerposisjon (som i sluttscenen i ”Slouching Towards Bethlehem”), eller skaper karakterer å spille med eller gjemme seg bak (som i *The Year of Magical Thinking*), tror hennes publikum på henne.

Som denne oppgaven har belyst, bygges etos opp i flere ledd. At det skjer i gjensidig utveksling både med en interdiskurs, og med den diskursive oppfatning publikum hadde av aktør-auktoren idet man begynte å lese, så vi i kapittel I. Hvordan aktiv posisjonering av en utsigeridentitet i teksten kan bidra til å styrke en etos i den ”riktige” målgruppens øyne, viste kapittel II. Kapittel III har vist behovet for å være en trofast virkelighetsforteller, dersom man skal kvalifisere seg til en plass i journalistikken. Dermed eksisterer det allerede et bredt spekter av muligheter for å skaffe autoritet til teksten – og til å skille fiksjon.

Nå kan vi legge til at en slik posisjonering også blir brukt åpne for mer interaktivitet i kildekritikken. For selvsagt er også journalisten selv en kilde – og ved å *vise* fremfor å *si* hvem som snakker, øker medutsigerens mulighet til å ta del i vurderingen av denne kilden. Er dette troverdig? kan det ha skjedd slik? ville jeg selv ha oppfattet nettopp denne sammenhengen av hendelser som den sanne og relevante?

Når folk *tror på* Joan Didion, så skyldes det altså en rekke faktorer. I tillegg kan måten hun bruker posisjonering i diskursen sies å åpne for kildekritikk, for skal vi øve kildekritikk, må vi vite hvem som snakker.

Den selvpålagte og selvforsterkende forpliktelsen til å kun bruke faktiske personer og hendelser, er det jeg kaller en journalistisk etos.

#### IV. SELVFREMSTILLING GJENNOM JOURNALISTIKK

Som jeg poengterte i innledningen, gjør den tydelige tilstedeværelsen av et ”jeg” at Didions tekster inviterer til å bli lest som selvfremstillinger. Invitasjonen gjøres eksplisitt i ”On Keeping a Notebook” (1966), som handler om jeg-personens hang til å notere ned ting hun observerer eller overhører. For selv om nedtegnelsene handler om andre mennesker, er de i virkeligheten uttrykk for observatørens tanker og assosiasjoner til hva hun ser, og fungerer dermed som øyeblikksskisser av henne selv. ”I imagine, in other words, that the notebook is about other people. But of course it is not.” (Didion 1968: 135)

Det at Didion ikke skriver dagbok, *journal*, *diary*, men ”keeps a notebook”, understreker denne diskursive dobbeltheten av selvfremstilling og rapportering. Hun henter ikke stoffet i eget hode, men skaper scener ved hjelp av inntrykk fra omgivelsene. Tom Wolfe har et lignende bilde av reporteren som en tigger med fremstrakt kopp, ”the beggar’s cup, which is the notebook” (Wolfe 1990: 59)

The reporter starts out by presuming about someone’s privacy (...) and no sooner has he lowered himself that far than already he has become a supplicant with his cup out, waiting for information or for something to happen (...) (Wolfe 1990: 59)

Så langt har jeg behandlet Joan Didions personlige skrivestil som et verktøy for å formidle samtidens hendelser og fenomener på en effektiv måte – som garnityr på toppen av ”dagens fangst”. Men forholdet mellom det dokumentariske og det litterære kan også snus på hodet. Som tiggeren behøver Didion å samle inn sitt råmateriale, og notatene gir næring til selvportretter som ellers kunne blitt flate og blodfattige.

Jeg vil i dette kapittelet undersøke om Joan Didion bruker journalistiske virkelighetsfortellinger som litterær strategi for selvfremstilling.

##### **Selvframstillingens mestertrope: Både-og**

Som Arne Melberg skriver i innledningen til sin bok *Selvskrevet* (2007), er selvfremstillingen litteraturens måte å ”kanskje ikke besvare, men i det minste å diskutere det fundamentale spørsmålet *Hvem er jeg?* ”. (Melberg 2007: 7)

Philippe Lejeune avgrensar i *Le pacte autobiographique* (1975) det selvbiografiske med et krav om en kontrakt mellom forfatter og leser. Gjennom denne uuttalte pakten er begge

inneforstått med at den fysiske forfatteren i en selvbiografi er identisk med det omskrevne jeg, i motsetning til i fiksjonen, der forholdet mellom de to er arbitrært, og enhver forståelse av forfatteren som tilstedeværende i teksten er like kategorisk utelukket. *Enten* er utsigeren identisk med det omskrevne jeg i en selvbiografi, *eller* de er to forskjellige instanser som aldri møtes.

Arne Melberg ønsker med sin bok å utvikle en rausere forståelse av forholdet mellom kaldt produkt og levd liv som *enten* frikoblet fiksjon, *eller* streng empirisk registrering. Han beskriver det han kaller ”selvframstillingens mestertrope”: ”*både-og*”, og viser gjennom en rekke lesninger av skribenter, fra Montaigne til vår tids bloggere, dette gjør det mulig å nærme seg selvframstillingen på flere og mer fruktbare måter.

Selvframstillingen ligner eksempelvis reisefortellingen og den fortellende journalistikken og historieskrivingen: Den er *både* litterær og saklig virkelighetsbeskrivelse. Den nøyer seg ikke med fiksjon. Eller den tyr til fiksjon av virkelighetsbeskrivende hensyn. Den utvikler en lang rekke litterære strategier for å beskrive virkelighet (...) (Melberg 2007: 9)

Som vi så i kapittel II er Joan Didions tekster gjenstand for sjangerforhandlinger. De er verken rendyrket sakprosa eller lineær selvbiografi, og med nyjournalistisk uærbødighet bryter de ned det konvensjonelle skillet mellom etterprøvbare fakta og spenningsskapende utpensling av scenarier. Selv om det selvsagt er fristende å grave opp rekonstruksjoner som jeg så på i forrige kapittel og gjennom det avdekke graden av fiksjon i Didion ”nonfiksjon”, er det ikke det jeg ser på som de mest vesentlige trekkene ved hennes skrivemåte. Det er, også ”for my purpose”, ikke avgjørende. Som jeg var inne på, stiler utsigeren i ”John Wayne” spørsmålstegn ved om noe *har* skjedd, eller bare *kunne ha* skjedd.

(...) for not only have I always had trouble distinguishing between what happened and what merely might have happened, but I remain unconvinced that the distinction, for my purpose, matters. (Didion 1968: 134)

Vi husker hvordan både denne teksten og *The Year of Magical Thinking* utfordrer leseren: Grenseoppgangen mellom fakta og fiksjon er en klassisk litteraturvitenskapelig debatt, ikke minst når interessen for den biografiske forfatteren ikke lenger er en ”guilty pleasure”, slik det var for få år siden. Men som jeg har vist, er det mulig å lese Didion som pendler mellom flere sjangre – og spennet ligger ikke så mye mellom fiksjon og fakta, som mellom ”jeg”’s ulike posisjoner i forhold til den virkelighet som diskursen *er forventet å formidle*. Hun skriver altså *også* ”både-og”, og flere av de strukturelle trekkene Melberg tillegger selvframstillingen, finnes også hos Didion.

Joan Didions ”både-og” er selvframstilling og journalistikk, to som styrker hverandre. Posisjonering hjelper som jeg har vist til å skape autoritet og forsterket etos, og øke overbevisningskraften når man som journalist i utgangspunktet er liten, spe og beskjeden. Dessuten er hun kvinne, og beveger seg inn i et yrke og en sjanger dominert av menn. Det handler naturligvis, også på dette området, om makt over diskursen. Slår vi fast at kontroll er en feminin attributt og makt en maskulin attributt, er målet det samme: å søke innflytelse i interdiskursen.

Hvilke følger får så den journalistiske praksisen som strategi for selvframstilleren Joan Didion? I Melbergs terminologi er utsigerssubjektet et ”skrivende jeg”, som fordobles når det omtaler ”det beskrevne jeg”, en som opplever at hun lever i skrift (”has no visual sense of self”). Jeg vil hevde at Didion benytter reportasjens iboende motstand til å utvikle et potent språk, som kan befestе illusjonen av autonomt liv, slik det blir fremstilt hos Bech-Karlsen.

Den svenske lyrikeren og reporteren Staffan Söderberg har skrevet at i reportasjen finner han en *motstand i språket*(...), en motstand som skyldes den virkeligheten han ikke kan styre selv. I dette ligger journalistikkens raison d’être – det er denne motstanden som gjør journalistikk til journalistikk, en særegen type litteratur. Bech-Karlsen 2007:23)

Samtidig som hun følger journalistiske idealer og garanterer for en dokumentarisk, ”sann”, diskurs, skaper hun sitt liv og sin posisjon i diskursen. Reportasjen brukes som litterær strategi som gjør henne synlig. Den er en smart og effektiv selvframstilling: ”Det beskrevne jeg” lever opp til kravene ”det skrivende jeg” setter, gjennom sine forventninger om hva hennes publikum forutsetter, akkurat som Amossy knytter sammen etos og utsigers konstruksjon av et publikum. (Amossy 2001: 6)

I konvensjonell journalistikk la man til grunn et ideal om å formidle mest mulig ”objektivt”, det skrivende jeg eller utsigeren hadde som mål å være et usynlig filter som kun formidle hendelser og fenomener ”slik de skjedde”, sett fra de impliserte kilders ulike synsvinkler, for eksempel gjennom spørsmål og svar i intervjuform. Og mens flere av nyjournalistene brøt markant med denne diskrete ”bak-mikrofonen”-posisjonen ved å stille seg selv foran, eller flytte dialogen til å skje mellom kilder, velger Didion å gå motsatt vei. Intervjuobjektet får bli stående i lyskjeglen med sine svar, men intervjueren er taus – ja, har vekommende egentlig vært der i det hele tatt? Det oppstår et vakuum idet utsigeren stryker seg selv ut fra handlingen på en så demonstrativ måte at *det manglende blir synlig*. Melberg hevder at

postmodernismens credo om forfatterens død ble en ny måte å fremstille forfatteren på, der det å skjule seg bare er å vise seg *i en annen form*.

Innovasjonen består (ikke) i å sette en strek over selvet, men snarere i å finne former for å framstille seg selv i andre og gjennom andre – å vise seg gjennom å skjule eller maskere seg (Melberg 2007: 8-9)

Didions utsiger demonstrerer dette ”Where the kissing never stops”,

If he is asked what his most celebrated client is doing now and plans to do in the future, Manny Greenhill talks about ”lots of plans”, ”other areas”, and ”her own choice.” Finally he hits upon something: ”Listen, she just did a documentary for Canadian television, *Variety* gave it a great review, let me read you.” (Didion 1967: 55)

Manny Greenhill er Joan Baez’ manager, som man naturligvis kan forvente å med jevne mellomrom svare på relativt likelydende spørsmål. Men i dette tilfellet blir han ikke bare potensielt (”*if...asked*”) spurt om sin klients planer, han BLIR spurt – og han svarer til et ”du” (”Listen (...), let me read you”). Dette ”du” blir dermed synlig, men trukket ut av handlingen i en slik grad at leseren ikke en gang kan vite med sikkerhet om spørsmålet er stilt. Hvis man nå tenker seg at Didions navn ble fjernet fra bokens forside og artiklenes byline, ville dette ”du” bli stående og vibrere i tomme luften – og den skjulte utsiger ville være det motsatte av usynlig. Dette skal jeg komme tilbake til i oppgavens konklusjon.

I andre tekster er det kommenterende jeg’et helt uttalt, og det er mer åpenbart for den jevne leser at det er utsigerens blikk som betrakter og fortolker. Utvalget samlet under rubrikkene ”Personals” og ”Seven Places of the Mind”<sup>41</sup> spenner fra tematiserte, assosiative utforskninger i slekt med essayet eller petiten, til spissere meningsutlegninger med innlagt kritikk eller anmelderi, forenklet sagt en slags kommentarartikkel, med en tydelig jeg-stemme, eller som her, et ”we”.

Stanley Kubrick’s *Dr. Strangelove*, which did have a little style, was scarcely a picture of relentless originality; rarely have we seen so much made over so little (Didion 1968: 154-155)

Både som kritiker og kommentator iscenesetter hun seg selv som brikke i den litterære fremstillingen av tingenes tilstand, men få steder mer enn i ”Morning After the Sixties”, der hun beskriver sin generasjon som ”silent” – som henne selv. I ”The White Album” er det i enda større grad det individuelle ved tidsånden som utforskes – gjennom en utførlig

---

<sup>41</sup> *Slouching Towards Bethlehem* (1968)

gjennomgang av tilstanden til det beskrevne jeg, og hennes forhold til det tiår som er tilbakelagt.

Jeg'et skisseres og fortellingen fargelegges med episoder, intervjuer og en psykiatrisk rapport, som fastslår at pasienten har trukket seg tilbake fra andre mennesker, og lider under manglende evne til å forholde seg til ("mediate") virkelighetens verden, og håndtere normalt stress. Tester viser at hun er desorientert, at hennes intellektuelle kapasitet ikke står i forhold til hennes intelligens, og at hun mangler tro på fremtiden.

In her view, she lives in a world of people moved by strange, conflicted, poorly comprehended, and, above all, vicious motivations which commit them inevitably to conflict and failure (Didion 1979: 15)

På mange måter høres dette skillet mellom hennes idealverden og den verden hun ser rundt seg ut til å være sammenlignbart med det hippiene, som hun portretterer i "Slouching Towards Bethlehem", refererer til – men for i motsetning til deres romantiske og harmonisøkende, vektlegger hun det negative. Det beskrevne "jeg", Joan, vil nemlig se verden som en fortelling – hun leter etter plot og løsninger, sammenhenger, hun er dypt skeptisk, om enn i stand til, å "bare" fortelle ting slik de er (som Lessing), eller "bare" skildre verden slik hun gjerne skulle sett den (fiksjonen). Det å forme språk og rytme, "style", er like viktig som motstanden som ligger i virkeligheten som råmateriale, eller "selvet" – "character".

### **"Style is character"**

Flere ganger underveis i denne oppgaven har jeg vist til Didions motto om at *stil er karakter*. (Didion 1979: 126-127) Det er fristende å si at Didion med den foretar en omskrivning av Nietzsche, som Melberg siterer fra: "Ett er nødvendig – å gi sin karakter 'stil' ".<sup>42</sup> Spørsmålet er om "stil" ikke har fått en mer prominent plassering under tiden, slik Melberg bruker det.

Melberg skriver om stil i sin lesning av Per Hagmans *Att komma hem ska vara en schlager* (2004), presentert som en roman, men "med sterke selvbiografiske og selvframstillende og selvrealiserende komponenter." (Melberg 2007: 155). Han leser jeg-personen Per som det motsatte av en klassisk romanperson som gjennomgår en utvikling i handlingsforløpet. Tvert imot analyserer Melberg at utsigelsen, Per Hagman, forsøker å *stilisere* jeg-personen, og bruker ham (seg selv) som et bilde på selve krisen – Per oppfatter seg selv som en evig

---

<sup>42</sup> "Den glade vitenskapen" (1882)



tenåring, men er på full fart vei inn i middelalderen. Gjennom en jevn strøm av påstander , alltid kategoriske og selvinnsynende gyldige, kategoriserer han mennesker, ting og handlinger i merkevarer med stil (= lett) og konsumering uten stil (=fett). ”Fettet” er alt som kan assosieres med sosialdemokratiske Sverige. Melberg utleder derfra at stil har gått fra å være synonymt med substans, til å bli en overflatisk term: Å stilisere.

Stilen har dermed vendt tilbake fra sine semiotiske eventyr på 1900-tallet da stil ble oppfattet som en diskursiv profil, til den stil som Buffon på 1700-tallet karakteriserte som ”selve mennesket”. Skillet består naturligvis i at den klassiske stilen ble oppfattet som en substans som det stilfulle mennesket gjør synlig; nå handler det i stedet om å stilisere et liv som verken har eller etterstreber substans. (Melberg 2007: 157)

Slik kan ”stil”-begrepet med dekning hos Melberg være en konstituerende faktor i selvframstilling på to plan: Det kan referere til stil (som de avvikende klærne som definerte Didions avstand til hippiene, nevnt i kapittel I). Men mottoet ”*Style is character*” kan også rett og slett leses bokstavelig: Stilen er skikkelsen, når skikkelsen er skrift.

Where I was born and where and how I have lived is unimportant. (...) It is what I have done with where I have been that should be of interest. (Sitat Georgia O’Keeffe, Didion 1979: 126)

I ”Georgia O’Keeffe” ser Joan og datteren hennes på syv år en utstilling av Georgia O’Keeffe på Chicago Art Institute. Datteren trekkes instinktivt mot et bilde, og sier at hun får lyst til å treffe den som har malt det. Av hennes reaksjon skjønner moren at en betrakter, bevisst eller ubevisst, kan flytte opplevelsen av et kunstverk over til å bli opplevelsen av kunstnerens personlighet. Det særegne ved kunstverket blir således et uttrykk for den samme særegenheten i personen som har skapt det. På den måten utleder Joan Didion mantraet som utheves i kursiv i teksten, og oppleves dermed som et *nota bene* til leseren: ”*Style is character*”.

(My daughter) was assuming that the glory she saw in the work reflected a glory in its maker, that the painting was the painter as the poem is the poet, that every choice one made alone – every word chosen or rejected, every brush stroke laid or not laid down – betrayed one’s character. *Style is character*. (Didion 1979: 126-127)

Sarah Kerr definerer ”style” enda videre, som ”the writer’s site of decision-making” – og dermed det stedet der selvet møter verden.

Style is the writer's site of decision-making—literally, the site of actions whose integrity can be measured. It is the place where the self meets the world. And so Didion felt a need to do what for her was, by her own admission, extremely difficult: go out and meet the world. (Kerr 2007)

Kerr underbygger med dette også Didions selverklærte sjenanse, hennes absolutte diskomfort ved å ta rollen som pågående eller utspørrende journalist, selvhevdende researcher som maser på pressesekretærer og informasjonssjefer for å få intervjuavtaler, et fysisk menneske ute av stand til å gjemme seg bak sitt forsvarsverk like mye som angrepsvåpen – skrivemaskinen.

Men ved å overvinne denne frykten overskrider Joan samtidig sitt topos. Som jeg viste i kapittel III er den skjøre tingesten med sosial angst og frynsete selvilde mer en litterær konstruksjon, enn i en bokstavelig referensiell relasjon.

”I journalistikk er jeg-fortelleren, i motsetning til i fiksjonslitteraturen, et selvbiografisk jeg,” skriver Jo Bech-Karlsen (Bech-Karlsen 2007: 16). Han støtter seg på Petter Aaslestad: ”Når (...) en journalist i en avis for eksempel gjengir sine inntrykk fra en reise, kopler leseren jeg-figuren i teksten nokså direkte til journalistens navn”. (Aaslestad 1999: 97)

Det gjelder imidlertid også for mange bøker som gis ut med ”roman” trykket på omslaget, noe som svekker. Hver gang et menneske med et kjent navn utgir noe nytt, spesielt hvis han eller hun benytter seg av personal synsvinkel, dukker spørsmålene opp som på instinkt: ”Hvor kamouflert er dette i forhold til hvordan du opplevde det?” Debatten om Karl-Ove Knausgårds ”Min Kamp” er det ferskeste, men langt fra det første, eksempelet på dette.

Didions særpreg som journalist blir av flere knyttet hennes blikk for den metaforiske detaljen. Som essayist sammenlignes hun med George Orwell, og oppgir også å ha lest alt han har skrevet, på lik linje med Hemingway, som hun har lært setningsoppbygging av ved rett og slett å bruke ham som mal. Hun har også skrevet flere essays med sitt forhold til Hemingway som tema.<sup>43</sup>

Joan Didion har gång på gång, senast i Dagens Nyheter i oktober, kallats en av världens främsta essäister. Det är en smickrande beskrivning men ordet essä för in Joan Didion i en akademisk värld där hon inte hör hemma. Uppslagsbokens definition av essä är litterär uppsats. Joan Didions definition är snarare ett verktyg. (Gradvall: 2005)

---

<sup>43</sup> Joan Didion står også sammen med John Gregory Dunne og Frank Pierson bak en filmatisering av Hemingways ”Hills like white elephants” (1992)

## Hvorfor skrive om seg selv? Eksil eller tap

Mens Melbergs ”klassikere” skrev om seg selv så å si under dødens skygge – når man opplevde at døden selv nærmet seg, eller man sto overfor en trussel som kunne assosieres med død og forvandling, så fikk man en naturlig grunn til å gjøre opp status, skrive om seg selv, og derigjennom gi mening.

Den tradisjonelle selvbiografien forsøkte (...) å etablere den fortelling som skulle føye sammen alle livets mer eller mindre tilfeldige hendelser til en meningsfull sammenheng. (Melberg 2007: 17)

Men siden hans mange eksempler i varierende grad kan sies å ha begått ”tradisjonelle selvbiografier”, dukker det snart opp en annen fellesnevner: Oppbruddet eller avbruddet er blitt eksil og tap. Selvfremstilling, argumenterer Melberg, er en erstatning, en (re)konstruksjon av selvet når den opprinnelige identitet er tapt.

Tapet av mannen John Gregory Dunne og datteren Quintana som døde med kort tids mellomrom er en direkte årsak til at *The Year of Magical Thinking* (2005) ble skrevet.

Men mer påfallende er det hvordan bildet av en skribent i fysisk og mentalt eksil kan belyse Didions posisjon på en ny måte.

Didion har aldri måttet søke tilflukt utenfor hjemlandet sitt i juridisk eller geografisk forstad, men hvis vi innskrenker begrepet hjemland til å handle om ”hjem”, ser situasjonen muligens litt annerledes ut. I flere tekster har Didion vært grunnleggende opptatt av sin tilhørighet, sitt opphav, som ”native daughter” i California. Å flytte vekk fra dette og leve på Østkysten er noe hun vender tilbake til i flere av sine tekster – på samme måte som oppbruddet fra New York og Østkysten fremstår som langt mer enn en normal flytting, som amerikanere har et langt mer dynamisk forhold til enn bufaste nordmenn. I ”Goodbye to All That”, og også i ”The White Album” er det oppbruddet og hjemflyttingen som beskrives.

Hjemmet er som vi har sett noe så sjelden i amerikansk demografi som et opprinnelsessted der hennes slekt har bodd i generasjoner. Hun har tilhørighet til noen av grunnleggerne av det som er livsstilen i ”the Golden land”. Mer enn følelsen av å pendle mellom ulike verdener, vestkysten og østkysten, er Didions beskrivelse av mentalt oppbrudd å sammenligne med et eksil. Det er også et bilde hun bruker selv, for å forklare hvor for hun har vært ”fraværende” i perioden da hun sliter psykisk, og i likhet med eksilanter flest, føler seg fremmed i forhold til menneskene som omgir henne.

Once in a while I even answered letters addressed to me, not exactly upon receipt but eventually, particularly if the letters had come from strangers. 'During my absence from the country these past eighteen months', such replies would begin. (Didion 1979: 12)

Joans "absence from the country" kan også stå som et ekko av den romlige posisjoneringen jeg viste i lesningen av "John Wayne". Her var nabolandene, vel så mye som Mexico og USA, nettopp illusjon og virkelighet.

### **Skulpturering av virkelighet**

Joan Didion beskriver overgangen til å skrive på pc, og hvordan det får skrivingen til å bli skulpturering av et materiale, som vi må forstå som gitt.

Before I started working on a computer, writing a piece would be like making something up every day, taking the material and never quite knowing where you were going to go next with the material. With a computer it was less like painting and more like sculpture, where you start with a block of something and then start shaping it. (Didion til Dave Eggers i Salon.com, oktober 1996)

I "Doris Lessing" er nettopp bearbeidelsen av virkelighet en forskjell i forholdet mellom roman og selvframstilling. Kanskje kan dette også belyse Didions eget syn på å skrive – å "måtte" skrive – å formidle presserende erfaringer og tanker om sin samtid, kontra det å velge mer konvensjonelle måter å leve av skriving på: Skjønnlitterær forfatter, eller tradisjonell journalist med objektiv formidling som ledestjerne?

"Why do I never write down, simply, what happens?" spør Anna Gould seg, og gjør nettopp det – skriver dagbok, rett og slett. Det interessante er Didions selvfølgelige slutning om at dette er grepet Lessing gjør for selv å kunne unngå mer litterær bearbeidelse enn strengt nødvendig.

It would be hard to imagine a character more unrelievedly self-conscious, or more insistently the author's surrogate, than Anna Gould in *The Golden Notebook*. The entire intention of the novel is to shatter the conventional distance of fiction, to deny all the distinction between toad and garden, to 'write down, simply, what happens'. Call the writer Anna Gould or call her Doris Lessing, *The Golden Notebook* is the diary of a writer in shock. (Didion 1979: 124)

Doris Lessing beskrives som en person med et medfødt talent for å skrive, som hun i likhet med sin egen biologi, anser for å være en begrensning snarere enn en gave.

That she is a writer of considerable native power, a 'natural' writer in the Dreiserian mold, someone who can close her eyes and 'give' a situation by the sheer force of her emotional energy, seems almost a stain on her conscience. She views her real gift for fiction much as she views her own biology, as another trick to entrap her. She does not want to 'write well'.

I stedet for å "skrive godt" og forme språket til rytme og dialog, ser Didion Lessings misjon som lik den skikkelsen Anna i *The Golden Notebook* har: Gjennom skrivingen å skape en nå måte å betrakte livet på, "exclusively in the service of immediate cosmic reform". (120) I en sarkastisk tone fremlegger Didion først hvordan Lessing forkaster den konvensjonelle fiksjonen som *The Grass is Singing* representerer, fordi viktigere hensyn må gå foran – for eksempel verdens urettferdighet. Som Anna sier, hun kan ikke skrive med en kinesisk bonde kikkende over skulderen. Didion holder denne konklusjonen opp mot Flauberts Madame Bovary, som avkledd borgerskapet mer enn "several generations of Marxists have". Didion mener at Lessing åpenbart feiltolker denne overbevisningen dithen at det er borgerlig å skrive "godt".

(...) the impulse to final solutions has been not only Mrs. Lessing's dilemma but the guiding delusion of her time. It is not an impulse I hold high, but there is something finally very moving about her tenacity. (Didion 1979: 125)

Det som beveger her, er Lessings instendighet når det gjelder å søke "adekvate svar" – og derigjennom formidle virkelighetens kraft. Det vekker gjenkjennelse hos Didion, og passasjen kan også leses som "formildende omstendigheter" i en tilnærmet slakt<sup>44</sup> av en skjønnlitterær forfatter (senere Nobelprisvinner), som gjør mye av det samme som Didion selv, men med mer diskutabel eleganse – og samtidig mer "sheer will, granitic ambitiousness".<sup>45</sup>

## Didion som selv fremstiller

I "The White Album" fremkommer i tillegg til en utførlig diagnose av jeg-personen Joan, en slags poetikk, eller grunnholdning i en nærmest litterær forståelse av tilværelsen. Den tillærte

---

<sup>44</sup> Starten av Doris Lessing-essayet (opprinnelig publisert i 1971) er en en litt pussig parallell til det bærende bildet av kvinnelige stereotyper i "The Madwoman in the attic" av Sandra M. Gilbert og Susan Gubar (1979) – som åpent knytter det til Charlotte Brontës Jane Eyre. Hos Didion heter det: "To read a great deal of Doris Lessing over a short span of time is to feel that the original hound of heaven has commandeered the attic." (Didion 1979: 119))

<sup>45</sup> Kritikken kan minne aldri så lite om den kollegiale påpekningen av Karl Ove Knausgårds variable og overveidende "platte" prosa – uavhengig av hva man mener om kvaliteten på hans språk og verk er det liten tvil om at han gjør det andre forfattere gjør, men bearbeider stoffet mindre og "får" mer omfangsmessig tumleplass fra forlaget

søken etter forutsigbarhet og sammenheng, et livets narrativ, om man vil, blir utfordret av det som kan forstås som et motstridende kunstsyn – og også livssyn.

The only problem was that my entire education, everything I had ever been told or had told myself, insisted that the production was never meant to be improvised: I was supposed to have a script, and had mislaid it. I was supposed to hear cues, and no longer did. I was meant to know the plot, but all I knew was what I saw: flash pictures in variable sequence, images with no "meaning" beyond their temporary arrangement, not a movie but a cuttingroom experience. (Didion 1979: 12-13)

Selv om det kan argumenteres for at Didion gjennom denne krisen, "eksilet", finner et friere ståsted som utsiger, kan det også argumenteres for at hun i overraskende liten grad forandrer det språk og den litterære posisjonering med noen umiddelbar virkning. Samholder man denne "poetikken" med den 25 år eldre Didions utgangspunkt for *The Year of Magical Thinking* er det slående hvordan hun bruker det samme bildet – klipperommet – om hvor utsigersubjektet befinner seg. Det som har forandret seg er at hun nå, i 2005, setter verdien av nettopp den vilkårligheten rekkefølgen bildene kommer opp i, fremfor å føle desperasjon over at de ikke utgjør noen narrativt logisk film. Hun ønsker seg endog at leseren kunne være i dette rommet med henne, og se bildene i den kontekst de fremkommer i – bare slik vil hun kunne formidle den fulle virkelighet. Samtidig anerkjenner hun fremdeles den overlegenhet konteksten har – det er jo nettopp for at leseren selv skal kunne sette sammen bildene så de gir mening, at tanken slår henne. Og prosjektet til utsigeren i *The Year of Magical Thinking* er å sette sammen et hele, å komme seg ut på den andre siden.

The way I write is who I am, or have become, yet this is a case in which I wish I had instead of words and their rhythms a cutting room, equipped with an Avid, a digital editing system on which I could touch a key and collapse the sequence of time, show you simultaneously all the frames of memory that come to me now, let you pick the takes, the marginally different expressions, the variant readings of the same lines. (Didion 2005: 7-8)

Sånn sett kan vi si at med den totale overgivelse til selvframstillingen, og dens både-og av poesi og prosa, klarer hun å overskride konvensjonen, og lage en film av klipperommets kaos. For det blir et hele, og man kan bli slått av hvor beslektet formspråket er med de tidligere reportasjene. Legger vi den litterære posisjoneringen til grunn og ser den som del av en selvkonstituerende kontekst, vil det si at den er nettopp enheten av fakta og fiksjon som hun har søkt å skille i de tidligere verkene.

Med denne posisjoneringen inviteres leseren direkte til å skrive fortellingen sammen med henne. Hun beskriver en medutsiger, slik Maingueneau uttrykker det.<sup>46</sup>

Samtidig møter igjen Arne Melbergs tilnærmede definisjon på vår tids mest ”gyldige” selvframstillinger, de fleksible hybridkonstruksjonene, *både* fortellingsorientert, *og* med et imperfekt råmateriale med uendelig mange potensielle fortellinger i seg.

Fristes man av tanken om at livet selv skulle ha ”narrativ” karakter, og at selvframstillingen derfor må se ut som en fortelling, så faller man som offer for en variant av den litterære metafysikken: Man tilskriver fortellingen et *vesen* som antas å være forankret i tilværelsens *egentlige* beskaffenhet. Dyrker man i stedet tanken på fortellingen som en meningsgivende strategi, så knytter man an til den tendensen til *konstruksjon* som er et viktig innslag i dagens litterære selvframstillinger: fortellingens konstruksjon som strategi for å konstruere, presentere, profilere bildet av selvet. (Melberg 2007: 12)

I Didions bilde er det vi lesere selv som forteller historiene, som åpningssetningen i *The White Album* så fyndig slår fast: ”We tell ourselves stories in order to live”. Som jeg har sitert Kerr, er noe av Didions forutsetning for å treffe leseren nettopp at hun har en god lesers kommunikative intuisjon. (Kerr 2007)

Utsigeren er selv en leser. Det bringer oss tilbake til hvem som er den egentlig leseren Joan Didion skriver for: Seg selv. Å huske hva det var ”å være meg” er bestandig det sentrale.

”My stake is always, of course, in the unmentioned girl in the plaid silk dress. Remember what it was to be me: that is always the point.” (Didion 1968: 136)

---

<sup>46</sup> Litterær posisjonering fører Melberg tilbake til Montaigne, som for Maingueneau-lesere vil treffe blink med sin utlegning om det splittede jeget: ”Jeg lytter til mitt hjernesplein fordi jeg må registrere det.” Montaigne skriver at han gir ”kropp” til drømmer og fantasier som ellers ville fly fritt. Skrivingen, som betyr jeg’ets splittelse, betyr også dets stabilitet.” (Melberg 2007: 25)

## KONKLUSJON

"I'm only myself in front of my typewriter," har Joan Didion sagt i et intervju.<sup>47</sup> Hun fremstiller et "jeg" som er uhelbredelig skrivende. Jeg har vist at nettopp å utlevere seg selv kan være et bærende motiv for Didion – å skrive seg selv, gjennom å skildre sine omgivelser. Jeg har også vist at posisjonering er hennes nøkkel til en sterk etos, som virker i flere interdiskurser, og hvordan hun bruker *litterær posisjonering* som verktøy også i sine ikke-fiktive tekster. Slik har jeg vist hvordan Didions fremstilling av seg selv som usynlig og usikker henger sammen med den status hennes tekster får i interdiskursen: Utsigeren lykkes med å forflytte sin posisjon i teksten, og dermed blir hennes effektive etos handlekraftig. Posisjoneringen brukes også til å understreke tilhørighet (eller mangel på det), og forskjellen på å være en insider og det å stå nært, men utenfor, som en turist eller "China watcher". Jeg har også vist at Didion ved å bruke seg selv skaper autoritet og demonstrerer umuligheten av en objektiv virkelighetsfremstilling. Også kildebevissthet og -kritikk tydeliggjøres når utsiger bruker posisjonering som verktøy. Som en følge av dette har jeg argumentert for at det litterære styrker det journalistiske hos Didion, og vice versa.

Didions sterke etos, som paradoksalt nok er skapt gjennom en posisjonering, som spiller på at utsigeren fremstår som svak (er det det du sier?), men at det hun skriver, er sant, forklarer den gjennomslagskraften hun har hatt med sine tekster. Fordi hun samtidig underlegger seg et journalistisk premiss om at det hun skriver om må ha skjedd, og at menneskene hun skriver om må være virkelige, har jeg kalt det *en journalistisk etos*.

Når jeg nå skal samle trådene i oppgaven, er det i en tese om at er *hvem som taler* er helt grunnleggende.

Et av Foucaults uttynningsredskaper knytter seg til forfatteren, vel å merke ikke det fysiske individ som står bak den enkelte tekst, men forfatteren som grupperingsfaktor for diskursenes betydninger, disses opphav og sammenheng.

Uttynning må altså her ikke forstås i analogi med at vin uttynnes med vann (der mengden blir større, men svakere), men snarere i analogi med at man uttynner et blomsterbed (der mengden blir mindre, men derved også muligens sterkere). (Foucault 1999: 17).

---

<sup>47</sup> "I remember one day we had a bunch of people here for a beach party, and the house was filled with people. I began to feel scattered, upset, not myself ... I went to my office and just sat in front of my typewriter, and it was okay. I got control. I calmed down. I'm only myself in front of my typewriter." Fra intervju med Ms. ved Susan Braudy, kalt "A day in the Life of Joan Didion". (1977) (Henderson 1981: 150)



Foucault forneker ikke forfatterens fingre på tastaturet, men hevder at måten individet påtar seg en forfatterfunksjon er avhengig av omstendighetene, epoken – det som vi også kan se på som en del av interdiskursen. Utfra den forfatterposisjon som sirkles inn, kan diskursanalytikeren avlese en tale og dens spill med både sitt opphav og sitt publikum, og ikke minst med det den er omgitt av, nettopp interdiskursen. Foucault understreker at uttynningsprinsippene vi bruker har som oppdrag å begrense vår diskursverdens vilkårlighet.

Kommentaren begrenset diskursens tilfeldighet ved hjelp av et *identitetsspill* som skulle ha *gjentakelsens* og *det sammes* form. Forfatterprinsippet begrenser den samme tilfeldigheten ved et *identitetsspill* som har *individualitetens* og *selvets* form. (Foucault 1999: 19)

Aaron Jaffe bruker bildet av et stempel (”imprimatur”) for å beskrive iboende identitet eller litterær strategi i en tekst, med utgangspunkt i modernismens innføring av ”den profesjonelle forfatter”. Imprimatur betyr opprinnelig ”kan trykkes”, og ble historisk sett før innføring av trykkefriheten benyttet som et godkjentstempel for tekster som hadde kommet gjennom sensur og fikk utgivelsestillatelse. For Jaffes bilde preger det modernistiske forfatterskapet en bestemt kunstnerisk identitet inn i litterære og andre tekster, ettersom forfatterne han bruker som eksempler også skriver for oppdragsgivere og i urene sjangre (deriblant journalistikk) for å ha et levebrød.

With modernism, authorship instead resembles a kind of textual imprimatur. ”The great modernists,” as Fredric Jameson writes, were ”predicted on the invention of a personal, private style, as unmistakable as your fingerprint, as incomparable as your own body.” By the word ”imprimatur”, I mean the sense Jameson’s statement invokes, one familiar from countless accounts of modernism, that the modernist literary object bears the stylistic stamp of its producer prominently. (Jaffe 2005: 20)

I sin skisse av det han kaller en narrativ geneologi for dette stempelet, tar Jaffe også for seg selvframstilling som en del av en litterær og markedsmessig strategi. Han belyser den gjennom en samling Henry James-tekster, der forordene til forfatteren kan sees som en arena for etablering av ulike forfatterstemmer (”authorial personae”) for verket og for leserne.<sup>48</sup> Jaffe viser at her er en form for ubesluttet eller tvetydig selvpresentasjon. I ett forord beskriver James tilblivelsen av sin litterære fortelling som en slags ”historiens historie”, som er oppstått utenfor forfatterens sinn: Som et frø som fraktes med vinden kan det være en brokk av en samtale, et rykte, noe naboen nevnte. Slike drypp av virkelighet, det gitte, ”the

---

<sup>48</sup> *The New York Edition of the Works of Henry James*

donnée”, er det som har igangsatt komposisjonen av en historie, nærmest uten forfatterens vilje. (Jaffe 2005: 135).

Whereas any anecdote about life pure and simple... proceeds almost as a matter of course from ... some pencilled note on somebody else's case, so the material for any picture of personal states so specifically complicated as those of my hapless friends in the present volume will have been drawn preponderantly from the depths of the designer's own mind. (James hos Jaffe 2005: 23)

Parallellen til Didions bilde av skulpturering av sine fortellinger er slående. I ”On Keeping a Notebook” var det som vi så også virkeligheten som *katalysator* som ble beskrevet: ”I have no real business with what one stranger said to another at the hat-check counter in Pavillion” (Didion 1968: 134-136)

Jo Bech-Karlsen hevder at det er i sitt forhold til virkeligheten journalistikken framstår som en egen type litteratur, som skiller seg fra skjønnlitteraturen og hybridlitteraturen. Vi husker lyrikeren og reporteren Staffan Söderblom, som skrev at han i reportasjen fant en *motstand i språket* som han savnet i lyrikken, en motstand som skyldes den virkeligheten han ikke kunne styre selv.<sup>49</sup> (Bech-Karlsen 2007: 23)

Flere av Henry James' litterære skikkelser er forfattere, og han så på det som en utfordring å skrive *om* skrivegjerningen. Da oppsto historien ikke på utsiden, som ellers, men inne i en forfatterbevissthet – og dermed var det opp til en utsiger å tillegge ”litterær eminense”. Som modernist så Henry James forfatterskapet som en adskilt del av bevisstheten, underlagt egne lover, et slags overmenneskelig estetisk instrument.

Stories of literary life are not drawn from foreign bodies but from the author's mind in autopoiesis, its own provoking cause. For the story of literary life, the story of the story is the story in it. (Jaffe 2005: 23)

With authorship as its own subject matter, the external, provoking cause disappears. It becomes necessary for James to *postulate* literary eminence – for the author to postulate his own conditions of possibility. (Jaffe 2005: 24)

Jaffe viser til at allerede reader-response-kritikken, med Wayne Booth og Wolfgang Iser i spissen, har gjort oppmerksom på farene for å forveksle fortelleren, ”who communicates with the reader”, med den impliserte forfatter, ”whose attitudes shape the book,” eller den virkelige forfatteren, ”who writes the book.”

---

<sup>49</sup> Fra intervju m Sverker Tirén i TCO-tidningen nr 3 1990: ”Poeten som reporter”

Jeg brukte i kapittel IV Arne Melberg til å peke på hvordan det som mangler kan bli demonstrativt synlig. Denne tråden vil jeg nå avslutningsvis ta opp og spinne videre på. Modernistister og modernistiske tekster knytter et verks litteraritet til forfatterbevisstheten, gjennom for eksempel forord, notatbøker og iboende tekstlige trekk som ironi, mener Jaffe, og fremholder dette som en revolusjonerende forskjell i oppfatningen av all litteratur som et skalkesjul for opphavspersonens selvbiografi. Med modernismen innføres verket som erstatning for selvbiografi. Slik jeg leser Jaffe, betyr det at et verk lest som selvframstilling i bunn og grunn nettopp er det: Et verk som tar plassen til forfatterens "selv".

This point is wholly different from the old truism that all literary work is, in essence, veiled autobiography. Quite the contrary, it notices an opposite tendency: the way modernist work offers itself as a functional replacement for the biographical self. (Jaffe 2005: 31)

Jaffe viser til et eksperiment utført av Michel Foucault på 1980-tallet, som kan fungere som mentalt springbrett for en tankeøvelse mot slutten av denne oppgaven. Den franske avisen *Le Monde* trykket en serie intervjuer med Europas ledende intellektuelle. Et av intervjuobjektene insisterte på å være anonym, og satte dette som forutsetning for sin medvirkning. Avisen aksepterte dette, men ut fra illustrasjonen, presentasjonsformen og intervjuets fremtredende plassering forsto alle at det var "un grand nom" leseren ble presentert for. Jaffe hevder at intervjuet hadde "Foucaults navn skrevet over det hele". I intervjuet foreslo den anonyme filosofen en lek, der alle bøker i ett år skulle utgis uten noen navngitt opphavsperson. På den måten ville anmelderstanden måtte forholde seg til et hav av presumptivt autonome bøker, som ville måtte leses i kraft av seg selv. Men filosofen trakk forslaget tilbake i samme moment: Forfattere flest ville ventet til "det anonyme året" var over med å slippe sin bok på markedet, mente han. Problemstillingen som "le philosophe masqué" reiste var naturligvis: Dersom en forfatter ikke navngis, er han da fremdeles forfatter, bare gjemt, eller opphører forfatterens eksistens? Svaret filosofen ga, er at forfatteren ikke er død, slik blant andre Roland Barthes hevdet (Jaffe 2005: 52). I stedet fungerer forfattere som leveringsmekanisme for spesifikke, historisk registrerte pakker av mening. (Jaffe 2005: 51-52)

I "What is an Author?" skriver Foucault at litterær anonymitet ikke tolereres av lesere, og at fraværet av en navngitt avsender umiddelbart setter i gang en gåtegjetterrefleks. Behovet for å forstå hvem som står bak teksten ville bli akutt, aller mest i en søken etter klassifiseringskriterier, skriver Foucault. Som vi husker betraktet han nettopp forfatteren som fellesnevner for en gruppe tekster, eller sagt på en annen måte, sin egen diskurs. Ulempen er at lesernes interesse for forfatteren kan komme i veien for deres møte med teksten og spillet i

den, noe den maskerte Foucault også beklager i intervjuet: Han savner tiden da det han sa hadde en mulighet for å bli hørt, mens hans kontaktflate mot leserne var uten riper. En slik forklaring er høyst modernistisk, og impliserer at et verk forstås som presentasjonen av et sinn (Jaffe 2005: 54). Når Foucault i intervjuet også uttrykker et ønske om at leserne kunne få ufiltrert tilgang til det teksten presenterer for dem, er vi tilbake i *The Year of Magical Thinking* og Joans ønske om å være en digital fremviser, for å kunne ta sitt publikum med inn i sitt egen minneklipparkiv (Didion 2005: 8).

Nå til den varslede tankeøvelsen: Kan vi tenke oss en journalistisk tekst uten navngitt avsender? I seg selv intet uhørt fenomen, daglig verserer nyhetsmeldinger og mer eller mindre bearbejdet pressemeldinger via nyhetsbyråer verden over. Likevel fremstår de for sitt publikum i en ramme; i en avis, magasin eller annet medium, eller som del av en personlig skreddersydd diskurs.

Spørsmålet er imidlertid hvilken effekt fraværet av en stemme i en ikke-fiktiv fortelling ville fått. Som vi så i kapittelet om etos og posisjonering, er det et gjensidig avhengig samspill mellom utsiger, interdiskurs og publikum, som har troverdighet og diskursfeste som sin valuta. Ut fra det Jaffe utleder fra Foucault, vil vi kunne legge til en verdi til som er i spill: Publikums interesse. En tungtveiende grunn til å legge posisjonering som del av en litterær strategi er således såre enkel. Tilstedeværelse av et selv tiltrekker en nærmest instinktiv oppmerksomhet, og man oppnår det som må kunne sies å være motstykket til leserens kjernepremiss nevnt i oppgavens innledning – nemlig *journalistens* kjernepremiss: Å bli lest, sett eller hørt av et adekvat publikum.

Fraværet av en utsiger er utenkelig i litterære tekster, hevder Foucault og Jaffe. Med bakgrunn i det denne oppgaven har belyst, mener jeg at det samme må gjelde for journalistiske fortellinger.

As a prescriptive ethics, the poststructuralist attempt to free writing of authorship has obscured the ongoing functionality of the "immanent rule" that modernism stipulates, namely that *who is speaking*, because it can be dispossessed, disembodied, and made fungible, is everything. (Jaffe 2005: 170)

Bevisst bruk av journalistisk etos og diskursiv posisjonering kan tilføre en merverdi, siden det kan forlenge varigheten av journalistisk reportasje, overskride generasjoner, kulturer og tiår. Som medial råvare bør slik opphevelse av datostempling derfor friste fremtidens mediemakere til å investere i "virkelighetsskulpturer": Hvem som snakker, er alt.

## LITTERATUR:

Amossy, Ruth: "Ethos at the Crossroads of Disciplines", *Poetics Today*. 2001. Tel Aviv

Asdal, Berge, Gammelgaard, Gundersen, Jordheim, Rem, Tønnesson: *Tekst og historie*. 2008. Oslo

Bawer, Bruce: "Didion's Dreamwork", *Hudson Review* 2007. New York

Didion, Joan: *Slouching Towards Bethlehem*, artikkelsamling (238 s). 1968. New York

Didion, Joan: *Slouching Towards Bethlehem*, artikkelsamling (238 s). 2008. New York

Didion, Joan: *The White Album*, artikkelsamling (222 s). 1979. New York

Didion, Joan: *The White Album*, artikkelsamling (223 s). 2009. New York

Didion, Joan: *The Year of Magical Thinking* (227 s). 2006. London

Dunne, Dominick: "Diary: A Death in the Family", magasinet *Vanity Fair*, mars 2004. New York

Eggers, Dave: "The Salon Interview: Joan Didion", oktober 1996. San Francisco

Foucault, Michel: *Diskursens orden*. 1999. Oslo

Henderson, Katherine Usher: *Joan Didion*. 1981. New York

Jaffe, Aaron: "Imprimatus", fra *Modernism and the Culture of Celebrity*. 2005. Cambridge (kompendium LIT 4375-2009)

Johnsen, Egil Børre: *Den andre litteraturen. Hva sakprosa er*. 1995. Oslo

Kerr, Sarah: "The Unclosed Circle". *The New York Review of Books* nr 7. 2007. New York

Kjeldsen, Jens E.: *Retorikk i vår tid. En innføring i moderne retorisk teori*. 2009. Oslo

Langeland, Øybø, Riley: *Amerikanske tilstander*. 2008. Oslo

Lindhardt, Jan: *Retorik*. 1987. København

Lounsberry, Barbara: *The Art of Fact: Contemporary Artists of Nonfiction*. 1990. New York

Melberg, Arne: *Selvskrevet. Om selvframstilling i litteraturen*. Oversatt Ingebrigt Hetland. 2007. Oslo

Maingueneau, Dominique: "Analysing self-constituting discourses". SAGE Publications. 1999. London

Maingueneau, Dominique: "Ethos, scénographie, incorporation", *Images de soi dans le discours – La construction de l'ethos*. (Ruth Amossy, red.) 1999. Lausanne

Maingueneau, Dominique: "L'analyse des discours constitutants", *Langages* nr 117: *Les analyses de discours en France*. 1995. Paris

Maingueneau, Dominique: *Les termes clés de l'analyse du discours*. 2009. Seuil

Maingueneau, Dominique "Auteur et image d'auteur en analyse du discours", *Argumentation & Analyse du Discours* nr 3. 2009. Tel Aviv

Maingueneau, Dominique & Angermüller, Johannes: "Discourse Analysis in France: A conversation". *Forum Qualitative Social Research*. 2007. Paris

Strøm, Katrine: "En analyse av utsigelsesscenen i *The Year Of Magical Thinking* av Joan Didion, og utsigeridentitetens posisjonering i et ikke-fiktivt verk". Semesteroppgave 2009. Universitetet i Oslo

Weingarten, Marc: *The gang that wouldn't write straight: Wolfe, Thompson, Didion, and the New Journalism revolution*. 2006. New York

Wolfe, Tom: *The New Journalism*. 1990. London